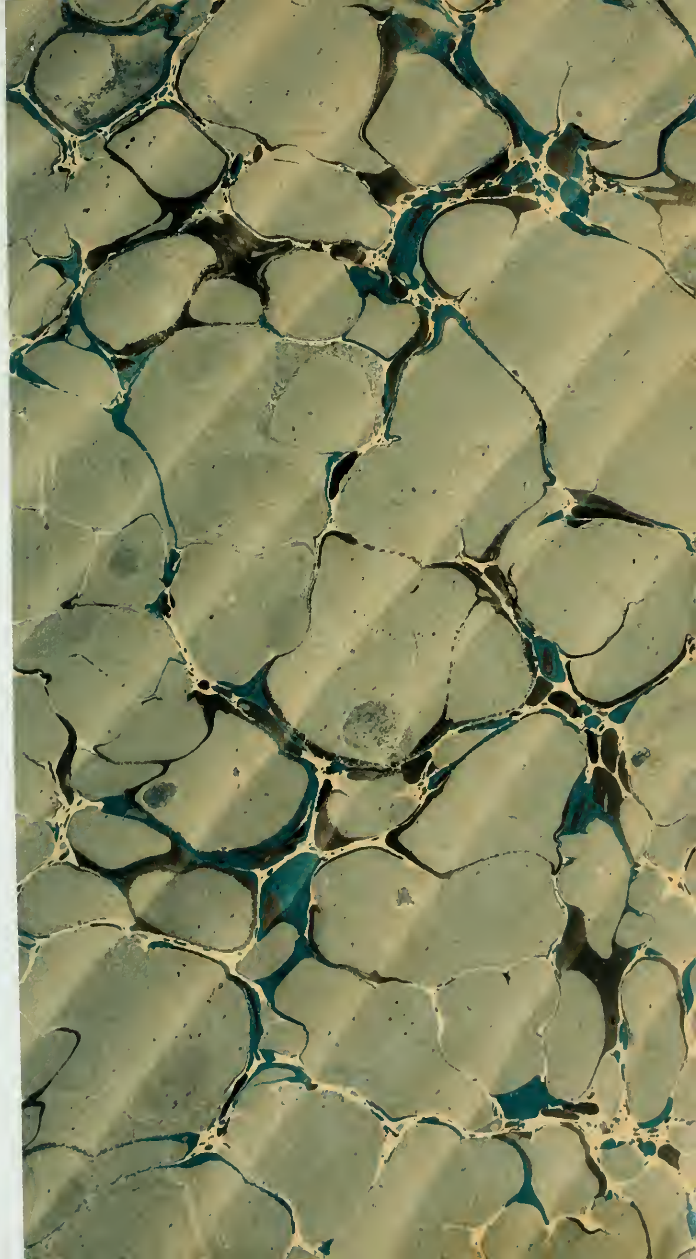

3 1761 05070331 3





a la Biblioteca
Popular
"Rivadavia"
Ana M. de Salvat
IX/49

1a edición

IMPRESIONES DE ARTE

EDUARDO ZAMACOIS

IMPRESIONES DE ARTE

Prólogo.—Rodin.—Las manos de Rodin.—Caricaturistas y payasos.—Forain.—Hervieu.—Coppée.— Decadencia. — El teatro francés contemporáneo. — Echegaray. — Anatolio France.—Pasiones.—López Mezquita.—El gran galeoto.—Ella y él.—Sardou.—El amor y la muerte.—Cuesta abajo.—Los circos, etc., etc.



BARCELONA

CASA EDITORIAL SOPENA, CALLE VALENCIA, 275 Y 277

MÉXICO
MAUCCI HERMANOS

BUENOS AIRES
MAUCCI HERMANOS É HIJOS

Habana: JOSÉ LÓPEZ RODRÍGUEZ

DEDICATORIA

Al señor

D. JACINTO OCTAVIO PICON

Gran artista y gran amigo.

Recuerdo de recuerdos.

EDUARDO ZAMACOIS

PROLOGO

El señor Emilio Bobadilla *(Fray Candil)*, mal novelista, mal poeta y mal crítico, me tacha de «inmoral» en *El Fígaro* de la Habana, aunque no ha leído, según confesión propia, ninguno de mis libros; con lo que se acredita también de mala persona, pues, con sobrada ligereza y punible intención, se entromete á censurar aquello que no estudió ni conoce. Y lo siento, porque aun sabiendo á *Fray Candil* escritor de cortos conocimientos y de verbo pobrísimo, siempre le tuve por hombre independiente, observador y sentado, aficionado á examinar á los autores, malos ó buenos, de cerca y por sí mismo.

«Desde hace poco tiempo—escribía Baudelaire á fines de 1850—un terrible espíritu de honradez va invadiendo la novela y el teatro.»

Desgraciadamente este puritanismo hipócri-

ta no ha pasado; el realismo zolesco cae en descrédito muriendo á manos de sus propias exageraciones· la humanidad novísima, harta de pesimismo y de literatura patológica levanta la frente, buscando un ideal más alto más noble, en esa aspiración romántica, algo mística, tal vez, que ejerce sobre los espíritus el más allá; y esta crisis estos momentos penosos de incertidumbre y de vaivén son los que solapadamente preparan la reacción cobarde de la moralidad, cruzada execrable realizada en nombre de principios ortodoxos inadmisibles contra el arte legítimo, que es salud, belleza y verdad.

¿Qué puede decirse?

¿Qué debe callarse?

La cuestión peca de manoseada y traída. Evidentemente el arte influye sobre la moral y ésta en aquél, pero es dificilísimo reconocer el camino que recorren ayuntados y en paz, prestándose mutuo esplendor y sostén, y concretar el punto tormentoso donde se separan, degenerando el uno en pornografía interesada ó desequilibrio metafísico, y la otra en ascetismo torpe, ñoño y malsano.

En general, yo, que creo con Schopenhauer, que la piedad es el único fundamento inamovible y definitivo de la ética, opino que el arte, para merecer sin raspaduras ni enmiendas, el nombre de tal, y ser bueno, útil, educador, moral, en fin, debe favorecer el desenvolvi-

miento y exaltación de las humanas energías en todas sus manifestaciones: inteligencia, imaginación, voluntad, bravura, fuerza física; con lo que ensalzará el contento, perfume de la vida, raudal infalible de vigor, profiláctico ó sanativo supremo en la higiene de los cuerpos y de las almas.

Si es cierto que toda obra artística representa ó expresa, «un pedazo de mundo visto al través de un temperamento», el artista debe ser, antes que nada, sincero: darse á la realidad sin prejuicios, aceptar lo que, por idiosincrasia ó educación, le parezca bello; madurar al sol de la reflexión paciente los frutos, á veces sobradamente precoces y duros, de las sensaciones; y luego vestir sus ideas francamente, sin hipocresías, hasta aquel límite que su buen gusto, árbitro único de los problemas estéticos más graves, le indique y sin preocuparse del alcance moralizador ó nefando de sus enseñanzas. Nada puede anteponerse á la Belleza, que, como los dioses, merece ser amada por sí misma: no hacerlo así, creer, como los puritanos ingleses, según Taine, «en la bondad de la música porque suaviza las malas pasiones y disminuye la borrachera de los domingos», es un sacrilegio. Sólo cultivando la belleza desinteresadamente, con exclusión total de todo fin mercantil ó filosófico, habrá sabido el artista colocarse en el difícil camino que lleva al triunfo; pues haciéndolo así, mien-

tras halle deleite en el desempeño de la obra que ejecute, sea cuadro, escultura ó novela, podrá estar cierto de no haber alcanzado el grado ó límite máximo de perfectibilidad que á su inspiración le es dado lograr. Hecho esto, deberá cruzarse de brazos y esperar, con el sereno orgullo de quien sintió alto y habló francamente, á que las multitudes le juzguen.

Los pintores flamencos consagraron gran atención al paisaje; los italianos, en cambio, desdeñaban el decorado, y sólo estimaron la figura. Según Miguel Angel, «el verdadero objeto del arte es el cuerpo humano»; y Benvenuto Cellini, dijo: «El ideal culminante del arte pictórico es saber copiar á la mujer y al hombre desnudos.»

Tal es, también, mi opinión modesta, y apenas si hay críticos que pretendan rebelarse contra esta imposición, universalmente aceptada, del genio helénico. Pero al llegar aquí, me asalta el recuerdo de una injusticia contra la cual los escritores jamás protestaremos bastante.

¿Por qué conceder á la literatura menos libertad que á sus hermanas, las artes plásticas? ¿Por qué el novelista, el poeta, no llegarán, por lo menos, con la pluma, á lo que escultores y pintores describen con el buril ó el pincel? Nadie ha olvidado *El juicio de Paris*, de Tiziano, ni el combate entre *Lapitas* y *Centauros*, de Rubens, ni *El beso*, de Rodín, ni el cuadro donde

Gerome desnuda á Friné ante los heliastes: la luz riela sobre las carnes juveniles, el deseo abrasa los ojos, un vaho de huracanada pasión inflama las figuras... ¿Por qué el escritor no tendrá derecho á describir todo esto? ¿Por qué permitir en un museo, lo que en una biblioteca sería motivo de escándalo, vituperio y persecución...?

Además (y perdóneme el lector si, en gracia á la brevedad, paso de refilón tantos puntos de vista dignos de ser comentados y discutidos espaciosamente) aun hallo dentro de los poderes otorgados al escritor por la moral corriente, aberraciones y contrasentidos irritantes.

Reconociendo que todo lo nocivo sea inmoral, no comprendo cómo no incurren en delito de inmoralidad, Shakespeare, verbigracia, describiendo con colores vivísimos la ambición criminal de *Lady Macbeth*; ó Moliére, complaciéndose en el egoismo repugnante de *El enfermo imaginario*; y sí Balzac, no cuando retrata la avaricia nauseabunda del viejo *Grandet*, examinando la plata de los candelabros donde han de colocarse los cirios que alumbrarán su cadáver, sino cuando junta los labios de Rafael y de Paulina, en un beso mortal...

La razón, es obvia: al misticismo, los vicios, lejos de perjudicarle, le favorecen y escudan, pues los cúltos viven del temor á los castigos de ultratumba y del miedo á la muerte: pero, en cambio, le molesta el amor, porque el misti-

cismo ensalza la muerte, y el amor es origen de esperanza y de vida. De aquí, la inmoralidad del amor...

***

¡El señor Bobadilla me llama «inmoral...!» ¿Por qué? ¿De qué razones se ampara para calificarme así...? Porque si los Alcestes de la derecha filosófica me tildan de licencioso, alegando para ello que en mis libros abundan los desnudos, yo devuelvo rotundamente tal ofensa, pues no soy yo, sino ellos, los que tropiezan y caen en delito de deshonestidad, buscando por mal gusto ó deliberado propósito, los momentos donde el rubor pudo quedar lastimado. ¿Quién peca? ¿La mujer que se desnuda para bañarse en un cuarto cerrado, ó el curioso que, ganoso de verla, aplica un ojo al hueco de la cerradura?... De nada me acuso; yo escribo de todo; ellos, los que persiguen la emoción sensual, los que *escogen*, son los inmorales.

»No me gusta el realismo—decía Castelar;—pocas visitas haré yo á una escuela cuyos maestros llevan sus invitados, no al salón de la casa, donde se procura que todo huela bien, sino al sitio de la casa donde todo huele y apesta...» Pero discurriendo así el gran orador no advirtió que invertía los términos, porque no fueron los maestros realistas los que deliberadamente llevaron á sus alumnos hacia los

lugares peor olientes, sino aquéllos los que, por innato desquiciamiento moral, se mostraron más accesibles á comprender la impresión de lo vituperable y de lo feo, que á gozar la belleza sublimada y metafísica.

He repasado mentalmente los argumentos de mis novelas, y no tropiezo en ellos nada opuesto á esa emoción robusta, sana, vigorizadora, que hablándonos sin trebejas ni retóricas místicas, remonta las voluntades hacia la luz.

Tienen mis libros descripciones fortísimas, de un realismo doloroso, como la muerte de Matilde Landaluce en *Punto-Negro*, ó la de Jacinta, en *Duelo á muerte*; pero junto á ellas hay escenas atrayentes, donde procuré poner las vibraciones saludables de la juventud; y momentos de noble combate en que la ambición, el orgullo, la dignidad caballeresca, la sed de renombre, todos los grandes resortes del espíritu, movidos por no sé qué inmenso amor á la vida, precipitan á los personajes al asalto del mañana, ilusionado y glorioso. Cuando escribo, jamás calculo el desenlace ético de mis fábulas; primeramente, imagino las líneas generales del argumento; después elijo cuatro ó cinco voluntades, las reúno... lo demás van haciéndolo ellas mismas, amándose ó riñendo entre sí y siendo, según las circunstancias, buenas, malas, creyentes, escépticas, dulces, lascivas, austeras...

La vida es caos y no una academia donde

se reparten premios de virtud á las almas juiciosas. En el combate por el pan, no siempre los bondadosos llevan la mejor parte; con harta y deplorable frecuencia, el triunfo es para los egoistas y los traidores; esto depende de las circunstancias, á veces del azar simplemente... Es tonto, pues, componer novelitas morales como las de Coppée. El arte, si no aspira únicamente á la expresión más acabada y rotunda de la belleza, debe, pintando la vida según es, enseñar á los jóvenes á pelear bravamente y á vencer; ¿qué importa la calidad del premio reservado á la constancia, la honradez y el valor...? Eso lo aprenderán los que triunfen más tarde y por sí mismos.

Al hablar de mis libros, no aludo á esas narraciones ligeras que, desgraciadamente, se vendieron por millares y que escribí y firmé á regañadientes y sólo porque la necesidad tiene mano de hierro; sino á las novelas que por su argumento y dimensiones, presumo dignas de ser leídas con cuidado. No maldigo de lo que éstas tienen de patológico ó de erótico; son descripciones que reflejan momentos intensos y frecuentes de la vida: las enfermedades son repugnantes y el artista debe fotografiarlas como son. Por lo mismo, no veo motivos para bordear ó suprimir aquellas situaciones que halagan la voluptuosidad. «El vicio es seductor—dice Baudelaire—y hay que pintarlo seductor.» De no hacerlo así, ¿qué personaje no-

velesco podría decidirse, racionalmente, al molesto trabajo de ser vicioso...?

En mis libros, sin embargo, todo no es materia: también hay espíritu, anhelos de perpetuidad, deseos de auparse hacia la desacotada esfera de las ilusiones y del supremo bien. Como en la vida, campean tipos nobles y perversos; ó mejor dicho, voluntades que, según las circunstancias, se inclinan del lado del bien ó del mal; pero, constantemente, brotando de esa especie de charco carnal donde la lujuria, el egoismo, la avaricia, el disimulo y todas las odiosas monstruosidades humanas fermentan, surge el espíritu, la imaginación, eternamente enamorada de la luz, psiquis generosa, ávida de grandes victorias, que desdeñando los detalles sólo sabe mirar al mundo desde arriba.

Punto-Negro, el más desnudo de mis libros, es una novela de juventud; el canto que todos los veinte años dedicaron al amor y á la gloria; y, no obstante, á pesar del exceso de vida que inspiró aquellas páginas, *Punto-Negro* es un libro triste: la muerte de Matilde Landaluce y la locura de Claudio Antúnez son una expiación que puede ser una enseñanza. Y si alguien dijese que, para llegar á tal conclusión, exorné con excesiva prolijidad y dañino cuidado las estrofas de esa canción carnal, como queriendo hacer la apología del vicio, yo le contestaría, parodiando la respuesta que dió Balzac á los que le llamaban inmoral y co-

rruptor: «¡Desgraciados de vosotros, señores, si los destinos de Matilde y de Claudio os causan envidia...!»

Tik-Nay es la historia de un remordimiento ineluctable, creciendo á través de una vida llena de risas y de viajes; *Incesto* expone la impresión nefasta que los malos libros dejan sobre los espíritus femeninos inocentes, y de tal modo fué concebido y expuesto su argumento, que casi parece una protesta contra todo lo que más tarde he escrito; *Loca de amor* es una flor de hastío; la novela de un espíritu excéntrico que, ahogándose en el medio ordenado y burgués donde nació, lo abandona todo, padres, esposa, posición, amistades... y cambia de carrera y hasta de nombre para dedicarse al cariño incomparable, inteligente, reanimador, inmenso, de una loca. El desenlace de este libro es la realización de ese presentimiento, vago y absurdo, que todos tenemos de que algún día, sin saber cómo ni de dónde, recibiremos el choque de algo muy grande, que cambiará por completo el desfile monótono de nuestras horas.

En *El Seductor*, la marquesita de Górgoles, despreciando al vizconde San Bartolomé, joven, rico y hermoso, por don Plácido Bilbao, viejo y pobre, pero exquisitamente inteligente, asegura el triunfo del espíritu sobre los placeres materiales; *Duelo á muerte* es la protesta heroica de dos rebeldes que, por el esfuerzo

irresistible de su mutuo cariño, llegan al triunfo, rehabilitación y disculpa de sus aparentes errores; *Memorias de una cortesena*, en fin, es una historia, tan triste, tan desolada, tan repleta de desengaños, reveses y enseñanzas austeras, que no dudo inspire hacia el vicio repugnancia y horror. Aunque vive en la crápula, creo que la Isabel Ortego, protagonista de este libro, es bastante mejor, más simpática, más tierna, más artista que aquella célebre y magnífica *Nana* de Zola. Nana es todo materia y sus melancolías una laxitud pasajera de sus nervios cansados; Nana vive en la corrupción, goza con ella y muere podrida: Isabel Ortego, que sufre la tristeza de su baja condición, aspira á redimirse varias veces, siente el cariño á los padres y la pasión purificadora de los hijos: guiada por el anhelo de dejar algo tras sí, funda en su pueblo una iglesia y reparte limosnas con mano pródiga; su alma bondadosa detesta el olvido; desea que la quieran, que la recuerden, que la perdonen, que nadie, más tarde, pase ante su tumba sin dedicarla un pensamiento y una oración...

¿Dónde, pues, está la inmoralidad de la labor que hice hasta aquí?

Yo, que siempre he ensalzado la ambición y el amor á la gloria, únicos acicates que timonean la inspiración del artista y le defienden en sus peores momentos de quebranto;

yo, que admiro el valor, la generosidad, el desprecio de lo pequeño, el sacrificio á que los altos ideales nos obligan, la pasión de la vida, madre del renacimiento italiano, el cultivo de la alegría excelsa, que da fuerza á los músculos, tenacidad al ánimo y á la imaginación luz radiante y vuelo aquilífero; yo, narrando los grandes amores, las grandes rebeliones de las voluntades independientes, y aportando así, á la santa obra de la revolución y demolición en que todos estamos comprometidos, mi granito de arena; ¡yo inmoral...!

Lo inmoral es lo otro: la obra de los místicos, paladines malsanos de la mansedumbre, que es quietud y muerte; y también la labor de los críticos, que estimándose, como el señor Bobadilla, inútiles para mejores empresas, se dedican á mermar los entusiasmos de la juventud ilusionada y sana, que, creyendo en sí misma, lucha y sube.

RODIN

Desde Carpeaux, tan combatido por la burguesía asustadiza y el soplado rutinarismo académico de sus contemporáneos, la escultura no sabía decirnos nada nuevo: parnasíanos y románticos laboraban sin genialidades ni rebeldías, siguiendo los cómodos caminos trillados; era un decline que los triunfos de Delacroix y las aficiones pictóricas de Gautier, contribuyeron también, indirectamente, á exagerar; ningún ambicioso llamaba á las puertas del templo donde las sombras augustas de Praxiteles, Donatello y Miguel Angel reposan. ¿Dónde buscar el manantial de una inspiración desconocida? ¿Cómo descubrir, en la noche de todo agotamiento, el oriente de un nuevo ideal?... Los críticos callaban; creeríase que en el arte escultórico, la última frase de la perfección estaba dicha.

Cuarenta años de trabajo solitario y heroico ha necesitado Augusto Rodín para imponerse: al principio, sus compatriotas no le comprendían; los italianos, siempre enamorados de lo impecablemente clásico, tampoco: le hallaban

inconcluído, extravagante, caótico, como empeñado en traducir lo inexpresable; un revolucionario sin técnica ni brújula. Y, sin embargo, Rodín era el genio que había de remediar la postración de la estatuaria, trasmitiendo al mármol una vibración desconocida y triunfante: el paladín de un estilo que ya empieza á dar frutos robustos; el heraldo de una Belleza nueva; artista extraño, de potente y rebuscadora psicología, que, más prendado del fondo que de la forma, ha sabido materializar lo metafísico en obras de un simbolismo admirable. Sus estatuas sufren, codician, esperan; sus actitudes tienen una inmovilidad ardiente; el estremecimiento de la vida corre por sus epidermis de mármol. Viven... A veces esta ilusión nos sobrecoge, nos domina. Como ante los muertos, nos preguntamos: «¿Por qué no hablan?»... Y nada podría entonces convencernos de que aquellas figuras solemnes, vagorosas, á despecho de su lapidaria quietud, son macizas...

El triunfo de Rodin empieza con la fabricación de su *Balzac,* obra que hizo por encargo de *La Société des Gens des Lettres.*

Augusto Rodin dedica á Balzac esa veneración religiosa que inspira el genio á los grandes artistas. Para componer un monumento digno del novelista inmortal, Rodin leyó sus libros, estudiándolos; asimilándose el penetrante olor á humanidad que impregna los tomos de *La Comedia Humana*; apreciando bien el esfuerzo titánico que suponía la erección de tan vasto, sólido y bellísimo monumento. Rodin buscó retratos de Balzac, examinó su letra, las anécdotas que de él se cuentan, viviendo en la intimidad de ese reguero de recuerdos que, como

estela de luz, los hombres ilustres dejan tras sí: «Balzac era — dice Lamartine, — como la concreción de un elemento: la cabeza grande, los cabellos esparcidos sobre la nuca y las mejillas como una crin que las tijeras no podaban jamás; callado, colosal, la mirada ardiente era grueso, macizo, cuadrado desde la cintura á los hombros»...

Y Rodin le representó así: aparece Balzac de pie, cubierto bajo una amplia vestidura monacal, como levantándose á media noche para continuar su trabajo; aquella labor gigantesca de realidad que su genio erigió frente al tríptico dantesco, sombreándolo. La figura del novelista, aunque maciza, quiere remontarse, subir, desprenderse del suelo; en ella, el menosprecio de los detalles es absoluto; todo parece inconcluído y sólo la cabeza ciclópea, los labios rebosando desdén, los ojos enormes, la frente levantada al cielo, sublimada por un pliegue austero de omnipotente penetración, viven con vida inmortal.

La Junta Directiva de *La Société des Gens des Lettres*, rechazó la obra de Rodin: esperaba, sin duda, un Balzac más al alcance de las inteligencias; un Balzac vulgar, «condecorado con brodequines, levita y sombrero de copa...

Esta derrota de Rodin constituye, no obstante, su mejor triunfo; los periódicos hablaron de él; unos lo impugnaban rudamente, otros lo defendieron y el nombre del escultor llegó al vulgo y tuvo admiradores.

Para Octavio Mirbeau, Rodin ha sido una revelación.

«Entre las incoherencias sin enormidad— dice,—las locuras sin verbo y las decadencias

sin alegría que exponen ante nuestros ojos sus desoladas perspectivas, en este vértigo de lo feo al que todos los pueblos parecen llevados por una especie de emulación cada vez más nociva, es oportuno atestiguar la verdad de que el genio humano no ha muerto y que nunca, en ningún país ni en ningún tiempo, ha resurgido más poderoso ni con mayor abundancia creadora.»

Según Mirbeau, Augusto Rodin es «un escultor pagano.»

No lo creo. Su espíritu fuerte y maravillosamente equilibrado en medio de las crisis tempestuosas de su concepción incesante, lo siente todo, lo anhela todo y á todo alcanza: el Dolor y el Deseo guían su mano; á ratos, como en *El Beso*, es helénico y sensual, de una sensualidad delicada, llena de lirismos; á veces, es místico, y su filosofía, divagando de lo más hondo á lo más alto, retrata lo inmenso; otras obras, su grupo *Fugit Amor*, verbigracia, tienen la amargura de una rima de Heine. Enamorado fanático de la vida, oye, sin embargo, continuamente, las voces que cuchichean la muerte del dios Pan, y la preocupación de la Nada le sugiere concepciones de apocalíptica magnitud. La Sorpresa habita en él: es sombrío, burlesco, macabro, raro, sujeto á cegadores contrastes de sombra y de luz: es el Baudelaire de la piedra.

Cuando joven, Rodin pintó algo, muy poco: algunos paisajes, un retrato de su padre... Luego, se dedicó á la escultura. En sus croquis hay una línea exagerada, un rasgo elocuente que absorbe á los demás: este rasgo es su idea, lo que indica el fin hacia donde su inspiración

camina. Después, volteando alrededor de su trabajo, podrá pulir este exceso ó inflar aquella depresión, pero siempre la dislocación primitiva, verbo y alma de su obra, persiste triunfante y heroica, como desafiando los cálculos de toda vulgar previsión. Lo accesorio, frecuentemente, queda sin terminar.

«El enmendar y repulir los dedos, los pies ó un mechón de cabellos—dice Rodin,—no tiene, á mis ojos, ningún interés: son detalles que comprometen la idea central, la gran línea, el alma de lo que he querido decir.»

¡El alma!... He ahí la obsesión ineluctable de Rodin, el recuerdo que le prohibe ser completamente pagano. Tiene obras inspiradas por un recio sentimiento religioso, como *El hijo del siglo*, representado por un hombre desnudo y arrodillado, el busto echado hacia atrás y los brazos en alto, como pidiendo al espacio su fe; ó *La Ilusión recibida por la Tierra*. La Ilusión, para Rodin, no es Anteo; inútilmente la madre Tierra pretenderá reanimarla, imbuyéndola su zumo generoso y fecundo: la Ilusión que cayó, quedará para siempre con las alas rotas.

Pero junto á estas concepciones del Dolor hay otras que devuelven á la voluntad su contentamiento y esperanza: *La centaura*, por ejemplo, donde del cuerpo del animal, sólidamente sujeto al suelo, el busto de la mujer se desprende, dirigiéndose al cielo en un movimiento exagerado, violentísimo, que expresa la lucha perdurable de la materia y del espíritu. Sobre toda la humanidad de piedra que Rodin ha formado, Psiquis vela: á veces es un nimbo, un reflejo lunar esparcido alrededor de la obra; á veces es, toda la obra: pero siempre,

lo mismo cuando gobierna despóticamente que cuando murmura y aconseja, Psíquis inmortal domina el clamoreo rabioso de los músculos.

Se ha dicho con razón, que Augusto Rodin es el escultor del movimiento. Tal es, en efecto, el gran secreto de su poderosa originalidad. Todas sus figuras respiran y se mueven, y se mueven porque tienen alma, porque hay en ellas verdadéra *vida interior*. Su cincel, como los cinematógrafos, sabe presentarnos los seres andando. ¿Cómo puede traducir esa mutabilidad de las cosas en el espacio y en el tiempo?... Es imposible decirlo, pero nadie negará que lo consigue en la mayor parte de las ocasiones, con un simple gesto que creeríase derivado de otro anterior, ó con una línea exagerada que nos empuja, como llevándonos hacia adelante. El desaliño de los detalles, refuerza esta ilusión: los cabellos suelen estar mal peinados, las ropas no siempre caen graciosamente, aquellos labios, con otro gesto, serían más bonitos... No importa: todo ello está bien así, y no puede estar mejor. Son imperfectos, porque el mismo movimiento de su ademán trastorna sus expresiones y sus trajes, porque andan, porque viven; y la vida, es eso: evolución, mutación, perfeccionamiento; la vida ni empieza ni concluye; cambia: lo que vive, no espera; camina...

El poder taumatúrgico de exteriorización que caracteriza á Rodin, resplandece en *El pensamiento*: es toda la psicología de este hombre extraordinario, el retrato de su alma.

¿Cómo expresar el pensamiento, ese aroma del cerebro, lo más sutil, lo que jamás fué objeto de medida ni ponderación, lo que, no ocupando espacio, lo llena todo?

Sobre un bloque de mármol, Rodin ha puesto una cabeza. Nada más. Para Rodin, el pensamiento es eso... La primera impresión que inspira esta figura es desagradable, casi repugnante; hay en ella algo de lo que tienen esas cabezas truncas que vimos en las salas de disección. Luego, un estupor angustioso va apoderándose del espectador; aquella cabeza no está muerta, sino que vive y un magnetismo extraño emana de ella. Este encanto sobrehumano crece; la cabeza oye, ve, medita, sabe que estamos allí, es aterradora como un cuento de Hoffmann...

¿Por qué Rodin expresó el pensamiento así?... Cuantas explicaciones demos á esta pregunta son aceptables, pues que dicha figura traduce en su extravagante originalidad, los estados anímicos más diversos. En esta ocasión Rodin, dominado, según costumbre, por la idea *esencial*, despreció el cuerpo; con el cuerpo no se piensa. Su cabeza, por tanto, es el alma; Psíquis... Las almas viven así, ahogándose en la realidad que las ciñe el cuello. Y también están solas. Inútilmente Amor quiere aparearlas; el Hastío, más fuerte que la Pasión, las divorcia después: además, en la lucha del fondo con la forma hay algo impenetrable que el pensamiento no sabe decir y que le aisla de todo otro pensamiento... También es la reflexión, el vagabundear incesante de la imaginación hacia lo inapresable; el interminable monólogo de la conciencia; esa desemejanza de los espíritus que nos condena á vivir eternamente solos. Viendo aquella cabeza, compadecemos á la nuestra, soñando empotrada en el barro de nuestros hombros...

Igual simbolismo tienen *Las sombras*, que repiten con sus frentes desesperadas y juntas, el *lasciate ogni speranza*, de Dante; *Les Bourgeois de Calais,* cuyos semblantes reflejan, por modo vario, el estoicismo, la cólera y al mismo tiempo la pesadumbre y mortal abatimiento de su heroico sacrificio; y las figuras incontables que pueblan *La puerta del infierno.*

En todos los tiempos, pintores y escultores, á porfía, presentaron á los diablos como seres antropomórficos, rabilargos y cornudos. En el infierno de Augusto Rodin, los diablos no son visibles; habitan el cuerpo de los condenados y en vez de azotarles, les muerden las entrañas. Esta concepción nueva y un tantico profana, ha erizado la obra de Rodin de tan enormes dificultades de emoción, expresión y movimiento, que las apreciaríamos insuperables, si él, de manera inconcusa y rotunda, no las hubiese vencido. Sin necesidad de apelar á los fáciles símbolos de los buitres voraces, de las serpientes y de los diablos, Rodin lo ha dicho todo, lo ha traducido todo: pasiones, desesperación, hambre, sed, fiebre, remordimientos...

«Nuestros eternos atormentadores — dice Anatolio France á propósito de ésto — viven en nosotros. Llevamos en nosotros mismos el fuego que nos tuesta. El infierno es la tierra, es la existencia humana, es la fuga del tiempo, es esta vida durante la cual se muere sin cesar. El infierno de los amantes es el empeño desesperado de reunir lo infinito en una hora, de inmovilizar la existencia en uno de esos besos que, por el contrario, anuncian la muerte: el infierno de los voluptuosos es el abatimiento

de su carne en medio de la alegría perdurable y del triunfo de la raza.»

De la misma laya peregrina es *El último pensamiento*, bajo relieve de sencillez y novedad sorprendentes. Una anécdota que Rodin me ha referido, explica el origen ó inspiración primordial de esta obra incomparable. Siendo joven, el escultor cayó á un río, de donde le sacaron medio ahogado y sin conocimiento: durante aquellos postrimeros segundos de agonía, Rodin vió pasar, bajo una luz vivísima, todos los incidentes de su historia; su conciencia, despertada bruscamente por la muerte, iluminó hasta lo más pequeño, y del fondo de lo ignorado resurgieron en precipitado aquelarre cinematográfico, nombres, paisajes y situaciones de tiempos lejanos...

Tal es el simbolismo de *El último pensamiento*. En la parte inferior del bajo relieve, hay una cabeza varonil, algo echada hacia atrás, como caída sobre unas almohadas; está medio de perfil, torciendo el cuello con un gesto rabioso de protesta; la asfixia dilata su nariz aguileña; la agonía, que afiló los pómulos, desquijara la boca, contrayendo los labios secos y entreabiertos. Dos manos, juveniles y lindas, le cierran los párpados suavemente, como en una caricia, entregándole á la noche sin fin; arriba, asomándose sobre la frente del moribundo, aparece una cabeza de mujer; un semblante casto, con los cabellos partidos simétricamente y el entrecejo y los labios tristes, de virgen muerta antes de sazón. Al morir, *El* piensa en *Ella*; es la inolvidable, la que llenó su juventud con la ilusión dorada del único amor; y que en el fiero trance del sacrificio

definitivo, parece salirle al encuentro para llevarle hacia el reino del silencio y de la quietud.

En este bajo relieve, como en los cuadros de Rembrandt, se pasa de la sombra á la luz sin transiciones, en una contorsión brutal deslumbrante. Abajo, la materia, los labios que jadean en las tinieblas, lo que se ahoga, lo que se pudre: arriba, la luz del recuerdo, la esperanza, Psiquis consoladora, hablándonos, como en un espejismo, de otra vida mejor...

Augusto Rodin trabaja despacio, porque quiere que los siglos respeten su labor, y cada una de sus grandes obras es resultado ó cociente de una serie incalculable de croquis, proyectos y pequeños esbozos. El monumento á *Víctor Hugo*, verbigracia, que aun no está concluído, lo empezó Rodin siendo joven. Entonces Rodin, que principiaba su carrera, quiso hacer una estatua de Hugo, cuya gloria desbordaba del mundo. Merced á la protección bondadosa de Mme. Julieta Drouet, el escultor fué recibido en casa del literato y autorizado por éste para seguirle á todas partes. Rodin, efectivamente, en su afán de trasladar al mármol, más que la figura, el espíritu de Hugo, le persiguió tenazmente, acompañándole, como un diablillo familiar, en el tranvía, en el teatro, por la calle, en el Parlamento... sorprendiendo expresiones y actitudes que, luego y sobre la marcha, su lápiz trasladaba diligente á un álbum.

Esta importancia que Rodin concede al espíritu de sus estatuas, es lo que le diferencia y aisla de los demás escultores, colocándole en lugar preeminente, y lo que le conquistó entre

los literatos tantas simpatías. Como Puvis de Chavannes, Rops y otros, Rodin es esclavo de la emoción del pensamiento, más que de la sensación plástica, lo que da á sus visiones una amplitud, un alcance filosófico, una intelectualidad, que sus compañeros de profesión no comprenden. Para ser gran artista es necesario sentir todas las bellas artes, pues la Belleza es única y si el hombre, para expresarla, la dividió en ramas diferentes, fué por no poder reasumir en una misma obra las multiples reducciones de la realidad.

Pero Rodin, «con sus hombros macizos, su cabeza enorme y su actitud de león en reposo»—como dice Mauclair,—lo siente todo: él sabe que todo es línea, colorido, vibración, ritmo, hallándose estas nociones de tal modo presas y trabadas entre sí, que el pasodoble, verbigracia, que lleva á los soldados á una revista militar, es motivo de inspiración para el pintor, á quien la brillantez de los uniformes y el refulgir de las desnudas bayonetas cautiva; y también para el literato, al que la visión de aquellas legiones equipadas y apercibidas siempre á la matanza, puede sugerir páginas de largo alcance social...

Convencido de esto, Augusto Rodin no sabe ser únicamente escultor: á ratos sus esculturas tienen la palidez de la muerte; á veces, como en *El guerrero de Maratón*, sus cabezas parecen bañadas en la nube roja de la cólera; entre sus manos, lá línea es color y melodía, lo macizo se alambica y sutiliza, la piedra es alma...

Augusto Rodin no es místico ni pagano, pesimista ni optimista: el Dolor y el Deseo comparten su voluntad; es un resignado y tam-

bién un fuerte. Toda la filosofía de su obra, esa obra formidable que acaso marque á la inspiración de los literatos, hoy vacilantes y desorientados, un rumbo nuevo, es su *Cariátide.*

El arte helénico presentó á las cariátides sonriendo bajo el peso que atormentaba sus sienes; en la Edad Media las cariátides lloran; su carga es una expiación.

La *Cariátide* de Augusto Rodín no ríe ni llora; se resigna: en la vida aunque mala, siempre hay mucho bueno. ¿A qué, pues, maldecir de la vida?...

LAS MANOS DE RODIN

«... No conoce su oficio—dice Rodin—el escultor incapaz de terminar acabadamente lo pies y las manos de una figura.»

Y no porque tengan estos órganos enrevesada y difícil anatomía, susceptible de pluralidad de contracciones y actitudes, sino por la punzante expresión de que son capaces. Ocupando, como se hallan, los extremos de la red nerviosa y siendo los agentes ejecutivos indeclinables de cualquier movimiento, las manos y los pies lo reflejan, comprenden y dicen tòdo: el furor, la impaciencia, el abandono, el miedo, la perplejidad... Las manos, especialmente, hablan sin rebozo, con la elocuencia decisiva del instinto: inconscientemente tiemblan, aprietan los dedos de coraje, los abren de sorpresa, apetecen encogiéndose, insinuando sigilosamente un perfil de garra, ó desdeñan, volviendo sus palmas hacia abajo. Las manos no saben mentir; en ellas leeremos más de una vez aquella emoción que los músculos de un semblante taimado, inmovilizado por un esfuerzo voluntario, no quisieron decirnos.

Augusto Rodin, que tan magistralmente conoce las relaciones constantes habidas, no ya entre las ideas representativas ó volitivas y los movimientos que directamente las traducen, sino también aquellas que unen á la dinámica física las más imprecisas, trascendentes y remontadas cerebraciones, concede al estudio de las manos importancia capital.

La extraordinaria vida que Rodin derrama con inspiración copiosa, aun sobre las particularidades menores de su obra, trae á la memoria el aforismo escolástico: «El alma está toda en todo el cuerpo, y toda en cada una de sus partes.» Las manos, efectivamente, que Rodin presenta brotando de un bloque de mármol, como manos humanas que saliesen á flor de tierra para decirnos misterios de ultratumba, piensan, quieren, aman; á veces cuentan la historia de los destinos que ligó la pasión y son una novela; otras, como los libros de teodicea, tienden á descubrir el misterio hierático de cuanto existe. Todo en ellas es lógico y claro; la idea que el pulgar ápunta, la termina el meñique; su perfección les permite vivir con alma independiente; unas ilusionadas y alegres, otras convulsionadas por el coraje ó el dolor; éstas gozan aceptando la realización de un pensamiento; aquéllas se infunden mutuamente la seguridad consoladora de llegar á un fin. Después de examinarlas el espectador, satisfecho de hallarlo todo allí, celebra que el artista no se haya molestado en buscar para tales manos una figura.

El poeta Verlaine habló mucho de las manos; á su juicio ellas constituyen uno de los primores más delicados y atrayentes de la ar-

quitectura femenina: las manos blancas y largas, sombreadas de hoyuelos, terminadas por dedos delicados, prometedores de caricias... Los nigromantes y adivinos de todos los tiempos pretendieron leer en las rayas de las manos los secretos de lo futuro; actualmente, los discípulos de Lombroso aseguran que las manos, verbigracia, del criminal nato, tienen rasgos ó particularidades concretas, inconfundibles, apreciables á primera vista. ¿Y por qué no habría, en el fondo de tan diversas supersticiones y teorías, una gran verdad? Las manos mantienen comercio perenne con nuestra vida interior; ellas desean, rechazan, suplican, esperan; todas nuestras emociones repercuten allí; ellas exteriorizan la inspiración del artista, dan brío y relieve á la frase del orador, y satisfacción al bélico ardimiento del militar en la pelea; son, en cierto modo, una prolongación de la voluntad.

La carne infantil es cera fácilmente moldeable. ¿Por qué, pues, el espíritu, que á todo momento se vale de la mano, no había de ir modificándolas hasta imprimir en ellas, por modo inconcuso y evidente, el sello de su personal distinción ó rústica y acaso criminal grosería?

Las manos de Rodin son admirables; hay en ellas algo sobrehumano, inmenso, como ese ensueño de otra vida que magnifica la frente atormentada de las cariátides y de las esfinges. Tiene manos coléricas, suplicantes, tranquilas; manos de agonía; manos convulsionadas, horribles, de gigantes enterrados vivos; una de ellas, como la vengativa mano negra de Maupassant, parece caminar... Y todas se presentan

así, saliendo de un trozo de piedra, atrayéndonos con la emoción trágica de una verdadera mano que hallásemos cortada en medio de un camino...

El exquisito contraste de la flaqueza femenina y de la robustez, audacia y bravura varoniles, base indeclinable de las humanas pasiones; eso que es la armonía, la hermosura y el hechizo supremo de todo amoroso acoplamiento, el eterno poema de las antiguas bellezas dándose con emoción admirativa y sumisa á los vencedores más fieros del circo; Venus, durmiéndose tranquila sobre el pecho de Marte; Desdémona, frágil y delicada como un lirio, abandonando su cabecita rubia, sus bracitos de niña, su cuerpecito indefenso y desnudo, bajo los labios de Otello...

Y al propio tiempo, y por inverso camino, el afán con que el hombre, verdaderamente macho y fuerte, busca en las ternuras y arrulladores musiteos de la mujer, cordial á sus sufrimientos, miel para las hieles de su ambición ó de sus descalabros, espuela para sus horas de cansancio, riego dulcísimo para las florecillas de su ilusión... Todo el código, en fin, de leyes que dirigen la atracción de las almas, lo interpreta Augusto Rodin en su obra *Esperanza y Protección*; obra original, pasmosa en su sencillez, cual los símbolos de las viejas teogonías; concepción admirable, elocuente como la historia de lo que fué y puede ser: dos manos, una de hombre y otra de mujer, unidas...

La mano varonil, grande, musculosa, representa el amparo, la fuerza física que protege y conquista; la otra es la dulzura, el consuelo

de la caricia en medio del fragor de la pelea, la ilusión, perfume y vigor supremo de las almas. Aquellas dos manos enlazadas inspiran pensamientos extraños; parecen saludarse y son alegres, inconscientes, locas como la primera página de una novela de amores; pero también pueden despedirse, y entonces revisten la tristeza inmensa de las pasiones que concluyen; otras veces ni se encuentran ni se separan, sino que van juntas, animándose, confortándose, representando la historia de los amantes que envejecen unidos, ó ese anhelo que las voluntades, aun las más austeras, tienen de buscar en el cariño el olvido y las carcajadas que espantan á la muerte. Son, pues, la vida: toda la vida.

No obstante, la mano más asombrosa de Rodin, aquella donde la originalidad y genial alcance filosófico de su concepción rayan á mejor altura, es *La mano de Dios.*

Es una mano gigantesca, blanca, sin rugogosidades, llena, simultáneamente, de fortaleza, paciencia y bondad. En la cóncava superficie de la palma, bajo los dedos enormes abiertos delicadamente como para pulsar las cuerdas de un arpa, hay un trozo de arcilla sobre la cual van modelándose los cuerpos de la primera pareja humana

¿Cómo concibió Rodin á nuestros primeros padres? ¿Fué llorosos, avergonzados de su desnudez, ajenos á las perfecciones que cada cual apreciaba en el otro, ó simplemente indiferentes y como atontados por las nieblas del despertar?

No; Eva y Adán no parecen indiferentes, ni atónitos, ni menos pesarosos de haber nacido.

sino que, desde el primer momento, se buscan y abrazan, ciñéndose de modo que sus corazones puedan latir superpuestos y la boca del uno no aliente muy apartada de la del otro; con lo que el artista significó la ley del instinto carnal, y cómo Dios no puede mirar coléricamente que las criaturas, por su amor formadas, le imiten abrazándose en aquella misma oleada de cariño á que deben su concepción y origen. Entre los dedos del Creador, el barro va modificándose poco á poco; el escultor dió al mármol apariencias tales, que la piedra, privada repentinamente de dureza, se ahila y sutiliza, vaporizándose en una silueta humana flexible como el contorno de las nubes: hay trozos informes, pesados, compactos, que interpretan el elemento material ó sensual de las figuras; pero otros, en cambio, aquellos donde el espíritu va encarnando, son diáfanos, trasparentes, como una evaporación de la arcilla.

El Dios de Augusto Rodin, dios de indulgencia y de amor, desmiente la pueril leyenda bíblica del origen del hombre. Para Rodin, Dios, todo omnisciencia y armonía, no pudo formar al hombre solo, para luego modificar su obra y corregir su imprevisión y ligereza fabricando á Eva. Desde el primer momento, y arrancándoles del mismo trozo de barro, el Creador construyó al primer hombre y á la primera mujer, significando así que nacieron el uno para el otro, que cada cuál hallará en su compañero aquellas perfecciones que en sí propio no tiene, que sólo fuera de nosotros obtendremos la satisfacción y aplacamiento de esa fiebre de idealidad que nos atormenta, y que el

amor, en suma, es inseparable de la vida, pues que nació con ella. Todo esto dicen la Eva y el Adán de Rodin, buscándose en la noche de su instinto, apenas despertados de la Nada; y lo confirma, sella y rubrica, la anatomía de la divina mano. No es la mano áspera del Dios hebreo, vengativo, iracundo, propicio siempre á manejar el rayo y á desencadenar los vientos; sí la mano de un dios helénico, paternal y alegre, para quien no hay plegaria más dulce que la canción de las risas; un dios abuelo, manso, indulgente, compasivo, fácil al enternecimiento, inaccesible al odio, que sólo bendice á los buenos que, imitando su ejemplo, aman y perdonan...

. . . .

He preguntado á Rodin:

—¿Cómo trabaja usted? ¿Qué fe le inspira?

No supo contestar; sus concepciones son una impulsión; imagina violentamente, sin premisas, teoremas, ni cálculos previos, y siempre equilibradamente; con esa clarividencia con que el genio aprecia á la primera ojeada, las proporciones y lógica ordenación de las cosas.

—Aun ignoro—dijo—si soy buen creyente. Veo los extremos de las series y nada más; trabajo despacio, aplicando á los menores detalles toda mi atención; unas veces voy de la materia al espíritu; otras viceversa...

Para Rodin, como para Schelling, nada es absolutamente diferente de lo demás, nada existe aislado, lo moral y lo físico concluyen por fundirse en una misma vibración; las mayores desemejanzas son convencionales; «todo es uno y lo mismo.»...

A Rodin, la burguesía no le quiere; es un rebelde que atormenta al espectador con problemas y puntos de vista inesperados; lo excéntrico le atrae; su inspiración tiene el tufo agrio de las multitudes en huelga. En cambio, los artistas de la última generación le adoran; es su ídolo. Ante ellos, Rodin, tan grande como Miguel Angel, camina, el brazo derecho extendido, mostrándoles un nuevo oriente; raro amanecer donde el viejo romanticismo y el naturalismo decadente se acoplan en una impresión general de la vida.

Rodin es, á su modo, un erótico y un místico perseguido invariablemente por las ideas más abstractas; sus mujeres tienen, sin embargo, una fuerza lujuriante enorme. La muerte le obsesiona; pero el deseo de amor invade su espíritu robusto y prevalece. Pagano á ratos, rinde culto á la vida, aceptándola resignadamente con todos sus amargos inconvenientes y amables ventajas. Aunque con ciertas restricciones, es optimista; halla el mundo hermoso y bellísimos los matices con que el sol decora los campos; el vino y el arte ahuyentan los malos pensamientos; los labios de la mujer borran de la memoria el negro cortejo de las desilusiones. ¿Para qué odiar?

Amémonos, perdonémonos, ya que este viaje, bajo el sol, es tan corto; por muy cerca que estemos ahora los unos de los otros, nada podrá disminuir la eterna separación que vendrá después. El amor debe llenar el mundo: por eso el dios de Rodin (él cuidó de decírnoslo en una mano inolvidable), es un dios de bondad.

CARICATURISTAS Y PAYASOS

Poco ó nada se ha escrito acerca de la psicología del clown; generalmente, entre el abigarrado guirigay de los ejercicios ecuestres, con sus amaestradores de cacatúas, sus amazonas, brincando sobre las puntas de los pies encima de un caballo, y sus barristas atildados, presumidos y orondos como damiselas, la labor de los payasos pasa inadvertida. El cronista que pondera al actor, capaz de moverle á llorar, desdeña á los payasos que saben obligarle á reir; admira su fuerza ó la agilidad felina de sus saltos mortales, mas no comprende su trabajo: le parecen pseudo-artistas: su espíritu es el de Polichinela, inculto, extravagante y, á veces, grosero; su gracia sólo llega á nosotros por la sorpresa del disparate y de lo grotesco. Desgraciadamente, la muchedumbre participa también de esta opinión injusta: el público que recibe á los clownes con una sonrisa benévola, como concesión debida á la infancia que invade los circos, ríe sus chistes un momento, les aplaude y les desprecia.

Yo admiro á los payasos: no precisamente al

payaso hablador, especie de actor bufo que busca el triunfo interpretando viejos chistes mil veces adobados y servidos en almanaques y conversaciones vulgares, sino al *mímico* que, como el caricaturista, saca su gracia del estudio personal y minucioso de la sociedad, buscando el ridículo en la ponderación de las costumbres y menudos defectos humanos, exagerando los ademanes, las reglas de urbanidad, los detalles y arrequives de la indumentaria elegante y demás quisicosas del chinesco andamiaje ó aburrida urdimbre de la vida social. Todo cae bajo el cetro crítico del clown, á todo alcanza el verbo mordaz de su ademán.

Para lograr este fin ridicularizador y, por ende, educativo, el payaso discurre una serie de gestos que pueden ser un cuento ó una fábula; se compone un traje, se procura una voz, se arregla una cabeza.

¿La moda, por ejemplo, dice que los fracs deben adornarse con una gardenia?

El payaso prenderá en la solapa del suyo, un girasol ó un racimo de uvas.

¿La costumbre obliga á inclinar el busto hacia adelante para saludar?

El payaso saludará encorvándose hasta tocar el suelo con la frente.

¿Se usan los sombreros pequeños?

El suyo apenas le cubrirá la coronilla.

Y, siguiendo este orden y según las circunstancias imperantes, sus pantalones serán los más estrechos, sus cuellos los más grandes, sus fracs los más largos... Así, exagerando lo *mayor* ó lo *menor*, de cada moda ó costumbre, el payaso será siempre elegante, siempre correc-

to... y siempre ridículo. Con ridiculez real, aplicable á cuantas personas conocemos.

La crítica que toda hipérbole implica, es el quid ó hito de la gracia clownesca.

Vervigracia:

Indudablemente, hay algo ridículo en el acto de dejarse afeitar: es ponernos voluntariamente á merced del peluquero; un desconocido que, de sopetón, tiene derecho á llenarnos la cara de jabón, á manosearnos los labios, á tirarnos de la nariz y de las orejas...

El payaso ha visto la ridiculez de esta costumbre, y la aprovecha para una de sus farsas más chistosas. El clown barbero sienta á su cliente sobre un cubo, le extrangula con un mantel, le enjabona las mejillas y los ojos con una escoba, le afeita con un sable mohoso que previamente habrá suavizado en la suela de sus zapatos, le obligará á adoptar ésta ó aquella posición agarrándole por los cabellos; finalmente, le secará el rostro con una estera.

Otro ejemplo:

Un payaso va y viene por la pista á pasos lentos, las manos en los bolsillos del pantalón, el sombrero sobre la nuca, fumando tranquilamente un cigarrillo, con el aire pacífico del individuo que pasea al sol. Otro payaso se le acerca gesticulando.

Quiere decir:

—Caballero, apague usted ese cigarro.

—¿Por qué?

—Porque está prohibido fumar aquí.

El interpelado responde flemáticamente, alzándose de hombros:

—Ya lo sé...

Y sigue fumando. El público ríe y su hilari-

dad es lógica; por un fenómeno atávico, el espíritu de rebeldía es innato en el hombre; las leyes nos molestan. ¿Acaso la mojiganga del clown no es aquello que todos hicimos hallando delectación subidísima en el infringimiento de las ordenanzas municipales?...

He vuelto á ver al payaso inglés Litlle-Tich, uno de los mímicos más graciosos y geniales de Europa.

Litlle-Tich es inmenso. Aparece vistiendo unos calzones negros muy anchos, una chaquetilla gris que apenas le cubre los riñones, un sombrerito pequeñín como el solideo de Sainte-Beuve, y unos zapatos enormes, casi tan largos como él, con plantas de madera flexible. Litlle-Tich es bajito, tiene la cabeza grande y los cabellos cortados al rape: sus ojos negros, fáciles á la dilatación de la sorpresa, saben expresar los terrores supinos; por su semblante afeitado pasan todas las malicias; su nariz aguileña es viciosa, habladora, petulante y enfática; su bocaza de finos labios conoce todas las muecas, traduce todas las ironías y es, según le acomoda, ingenua, displicente, tímida, glotona, procaz. Con una sonrisa, Litlle-Tich acaricia al espectador; con otra, le tira á los ojos todo el ridículo de su farsa.

¿Cómo explicar minuciosamente el trabajo de este clown originalísimo?

Litlle-Tich llega caminando poco á poco, las manos cruzadas á la espalda: bajo su barbilla puntiaguda arde una desbordante corbata roja; sus cejas dicen el pasmo que le produce verse entre tanta gente; no conoce su fealdad; es presumido; sus ojos miran apicaradamente á las damas; las mujeres ríen... y el semblante

de Litlle-Tich recorre todas las fases de la complacencia, del engreimiento, del amor propio satisfecho, de la voluptuosidad vanidosa... Oscila; va á desmayarse de ufanía y contento... De pronto, se reprime, su cuerpecillo tiembla, el miedo y la prudencia agitan sus cejas charladoras. Ha recordado que los maridos pueden verle, y se recoge y contiene en un gesto magistral de hipocresía.

Después, Litlle-Tich, siempre impasible, saluda inclinándose con humildad exagerada y el sombrero se le cae; quiere recogerlo y no puede; la monstruosa longitud de sus botas impide á sus manos llegar al suelo; lucha, se encoleriza, al fin, se rinde; sus brazos y su cabeza cuelgan; todo su cuerpecillo vacila sobre las plantas flexibles de sus botas; parece uno de esos espantapájaros que custodian los trigales...

Fuera de sí, empieza á bailar, golpeando el suelo furiosamente, azotándose los sobacos con ambos manos, desmazalándose; ó bien se queda rígido, para describir con el cuerpo y sobre sus talones quietos y juntos, la silueta de un cono...

Luego, fatigado, se sienta en el suelo; sus pies, colocados verticalmente, le ocultan por completo. Esto disgusta á Litlle, á quien las carcajadas de una señora llamaron la atención. Con ayuda de sus manos, el payaso separa sus pies y observa; la señora es elegante; los ojos de Litlle-Tich relucen. Pero sus pies, que tienden á recobrar la vertical, vuelven á juntarse: Tich, enfurecido, los aparta á un lado y á otro, para seguir mirando. Al fin, las terribles botas se cierran de improviso, y el clown se coge entre ellas los dedos...

Todo es cómico en Litlle-Tich: su traje, sus saludos, su modo de sentarse ó de recoger su sombrero, las ojeadas que dedica al elemento femenino, el miedoso respeto que los esposos le inspiran... Es una psicología deforme, convulsionada, pero real y vivida; sus gestos, como los espejos curvos, reflejan á las personas dislocándolas; es inútil negarlo; todos los seductores de salón se le parecen; no hay amador que no haya mirado y sentido alguna vez paralelamente á como Litlle mira y siente.



La psicología del payaso puede estudiarse por la psicología del caricaturista: las almas de estos artistas son gemelas; ambas tienden inconscientemente á exagerar lo que, así en el mundo físico como en el moral, aparece un poco abultado: si Fulano tiene la nariz aguileña y larga, el caricaturista la trasladará á su álbum convertida en un pico de loro; si Mengano es excesivamente amable, el clown le obligará á bailar medio rigodón antes de decidirse á saludar. Por una disposición incompleta, tal vez, del cerebelo, ninguno de los dos demuestra tener noción exacta y normal de las distancias; lo que éste hace con el lápiz, lo remeda el otro con su ademán; la manera que tienen de comprender el ridículo en las situaciones y en las figuras es la misma; lo antitético y paradógico, desgobernando constantemente su criterio, llega á constituir en ellos una normalidad, un verdadero modo de percepción y com-

prensión. Nada podrá separar esas dos fantasías empeñadas en disminuir lo pequeño y exaltar lo grande de cada silueta. El caricaturista es el payaso de la línea; el payaso, el caricaturista del gesto.

De aquí, que todas las invenciones clownescas sean susceptibles de ser pintadas, y viceversa. Como los payasos, los caricaturistas llevan un fotógrafo dentro, y son, según su temperamento, mordaces, filosóficos, picarescos, inocentes, cínicos...

Vandergen tiene *ingenuidades* deliciosas. En un juicio oral el presidente pregunta al acusado:

—¿Sus señas?

—Lista de Correos, señor presidente.

Y, en otro tribunal:

—¿Dónde nació usted?

—En el coche 12,726...

Recuérdense también los terrores que, según Caran-D'Ache, acongojan á los abonados de teléfonos, á quienes una frase mal interpretada ó de doble sentido puede acarrear un proceso. Y aquel delicioso apunte cómico publicado por *Le Bon Vivant*, y que es una carcajada contra la estultez de los guardias celosos de hacer cumplir la ley exactamente. Un transeunte, á quien un ladrón acaba de herir, cae al suelo pidiendo «socorro.» Un guardia se le acerca furioso:

—¡Eh, buen hombre!—exclama;—á ver si callamos. ¿No sabe usted que está prohibido gritar después de media noche?...

Toda la gracia emana de la deformidad habida entre la exactitud de la pregunta y la candidez socarrona ó el miedo estúpido de la respuesta.

Caricaturistas y payasos tienen el mismo modo de ver; para ellos la realidad es desarmonia y su observación se detiene exclusivamente con entusiasmo apasionado, allí donde las líneas de la persona, objeto ó carácter que consideren, pierden el ritmo de su concierto.

Este don, no es vulgar: los escritores describen la realidad acordadamente y según su idiosincrasia: para los optimistas, el mundo es bueno; para los humoristas, pesimistas ó místicos, el mundo es malo; pero siempre hay en la compresión de todos algo amplio, generalizador, extensivo y aplicable á muchos órdenes diversos de cosas; y cuando recordamos á un individuo, le vemos según es, con su fisonomía, sus trajes, sus ademanes habituales. El evocarle en nuestra memoria de cierto modo, con esta expresión ó aquel gesto, no desmiente lo dicho anteriormente; la imagen representativa un poco deforme, sugerida únicamente por los individuos que llamamos *raros*, es lo anormal, la excepción.

Por el contrario, «esta deformidad de las imágenes representativas», es *el único modo de ver* que tienen caricaturistas y payasos. Recuérdense los mimos del bufo Toni-Grice y de Litlle-Tich, y las cabezas de Moloch, de Steilen, de Leal da Cámara, de Sancha... por no citar otros, y en la larga labor de todos se advertirá la obsesión constante de lo dislocado. Ningún crítico más implacable, ni más hábil en sorprender aquel momento (inapreciable por de contado para la vulgaridad), en que una desproporción levísima amenaza la ecuanimidad y concierto generales.

Léandre, verbigracia, que ha caricaturizado

á la mayoría de los escritores franceses después de tratarles muy de cerca, sólo ve en Claretie la nariz torcida; en Lorrain, la elegancia pretenciosa y soplada; en Anatolio France, los ojos ahuevados y saltones, con su mirada húmeda habitualmente dirigida hacia arriba; en Huysmans, su perfil agrio de viejo judío y sus manos cruzadas en un gesto conciliador de suave y taimada mansedumbre sacerdotal...

Siendo lo admirble que su lápiz se detiene y complace justamente en aquel rasgo de imperfección física ó de fealdad moral, que caracterizan al artista. Y, como Léandre, Iribe, Bac, ó Guillaume, y Frégoli, ese inimitable imitador del pisaverde, del viejo enamorado, de la hetera, de las tiples que no saben cantar, de los prestidigitadores, de los militares... á quienes copia realzando cuanto tienen de postizo y ridículo; y que en *Faustino*, su última creación, llega á ridiculizar, por el gesto y la voz, la leyenda de *Fausto*, destrozando su apesarado simbolismo con una gracia que hubiese reído el mismo Goethe.

Otro punto común descubro entre las psicologías del caricaturista y del payaso: su arte ó manera de buscar lo cómico en los animales.

Ningún animal es ridículo: lo que suponemos en ellos de cómico, lo deducimos por analogías que establecemos entre su figura y la del hombre; los irracionales, no sabiendo reir, no inspiran risa; el pescuezo, por ejemplo, de la girafa, podrá parecernos extravagante, pero no bufo; si las grullas y los monos provocan la hilaridad, es porque recuerdan al hombre;

éstos, con sus gestos, aquéllas con sus actitudes y su inmovilidad pensativa.

Clément y Haye, para caricaturizar á los irracionales, tuvieron que buscar en sus hocicos, en sus picos ó en la expresión de sus ojos, un rasgo humano. Así, Fleive pinta el duelo habido en un corral entre un cerdo y una cabra; las gallinas y los patos contemplan el torneo y ríen, abriendo sus picos; un gato, sentado en el quicio de una puerta, fuma impasible su pipa; el efecto cómico del conjunto es de primer orden.

Para llegar á un resultado análogo, los que exiben en los circos animales amaestrados dieron al elefante payaso ó al perro clown, algo de lo que el hombre tiene. ¿Qué?... La inutilidad de ciertos movimientos. El animal jamás hace nada que no tienda derechamente al fin que pretende obtener; entre sus actos todos hay concatenación sólida, constante, perfectamente determinada por la lógica infalible del instinto; la poquedad de su comprensión sólo percibe los extremos de cada serie, los puntos de partida y de llegada, y entre ambos puntos, una línea: la recta. El hombre, no es así; su capacidad intelectual le permite apreciar una serie de momentos secundarios ó de pequeños motivos que le embarazan y distraen, y de aquí su indecisión, sus indiscreciones, su inútil divagar.

Inconscientemente, el público ha celebrado las gracias del animal payaso, y las comprende porque son humanas.

En *Folies-Bergére*, un yanqui exhibía un sexteto notabilísimo de focas amaestradas: aquellos pobres animales, arrastrándose con des-

mañados movimientos sobre sus aletas, realizaban prodigios funambulescos: jugaban con esferas de color y gorros puntiagudos de clown, sostenían en equilibrio sobre sus hocicos, complejos caramillos de sillas, bolas, veladores japoneses y otros objetos de peso ligero; y, finalmente, acompáñaban con platillos y tambores un paso militar ejecutado por la orquesta. Entre tanto, la foca payaso movía una batuta equivocando el compás de la música, ó tocaba á destiempo su corneta ó andaba de un lado á otro molestando á sus compañeras. El público reía... ¿Por qué?... Porque en toda aquella inoportunidad exagerada (las caricaturas siempre lo son) había mucho de humano.

Payasos y caricaturistas tienen el mismo *modo de ver*, y recursos análogos de exteriorización ó expresión. Aun añadiré que ambos ocupan aquel punto de las artes plásticas más vecino de la literatura; porque caricaturistas y clownes dicen, precisamente, lo que pasa inadvertido ante la mirada superficial de la mayoría: lo secreto, lo deforme, lo risible de cada persona: para ellos, psicólogos disectores feroces de toda belleza, no hay venustidad impecable, ni gran hombre perfecto, ni espíritu sin joroba. Tienen la severidad de Alcestes y el cinismo crítico de Antistenes; aunque frívolamente, de todo se ríen; sus genialidades forman un contraste perpetuo de sombras y de luz.

Gavarni y Frégoli son tristes; su obra, llena de pesimismos, cubre, con máscara de risas, esta verdad amarga: Sólo el hombre es egoísta, presumido, hipócrita, cruel; sólo el hombre es ridículo.

FORAIN

Habita en la calle Spontini un magnífico hotel, espacioso y claro; el *groom* negro que abre la puerta, traza sobre los mármoles blancos del zaguán una mancha interesante y pintoresca; por todas partes hay ventanas que llenan de luz las altas paredes, de tonos apacibles; el mobiliario, sobrio y de buen gusto, reposa bajo aquella claridad consoladora y quieta; se respira allí bien; el silencio invita á la meditación; las puertas, cubiertas de largos espejos, giran sin ruído.

En el piso superior del hotel está el estudio de Juan Luis Forain, el pintor inimitable de las bailarinas. Forain habla mirándome duramente, sin pestañeos, con ojos inquisitivos y descorteses. Su gesto es violento; su voz tiene la sequedad de su mirada. Es uno de esos caracteres rígidos, siempre fieles á su ingénita inflexibilidad, en los cuales el arte jamás puso las amenas inconsecuencias de la impresión.

—Puede usted decir de mí lo que guste— afirma, — porque mis obras pertenecen al pú-

blico; mas no pretenda saber detalles de mi vida; no se los doy á nadie...

Le observo atentamente: representa tener de cuarenta y cinco á cincuenta años; sus cabellos negros, peinados simétricamente, adornan un semblante pálido, bilioso y pulcramente afeitado: es un rostro de impulsivo, con mandíbulas cuadradas que acusan una larga y poderosa vitalidad. Su ademán es enérgico, casi impolítico, pero leal; es un artista austero, enemigo de las exhibiciones. Mejor; su rudeza no me lastima; me gustan las voluntades así.

Mientras Forain trabaja, concluyendo una «escena de bastidores», yo recorro el estudio de puntillas, las manos cruzadas á la espalda, examinando los secretos del vasto taller.

Entre varios retratos inconcluídos, veo el boceto de un cuadro místico; un episodio de la crucifixión. Será un lienzo extraño y pavoroso. Cristo ha muerto; las Marías y los apóstoles, de pie y divididos en dos grupos, conversan acercando sus cabezas, dando á la escena el misterio de los diálogos sostenidos en voz baja.

Otro cuadro representa una escena *íntima*, deliciosamente cómica. Es un interior pobrísimo: la boardilla clásica, con sus suelos desnudos, su techo en declive, sus estampas sujetas á la pared por alfileres: delante de la cama, sentada en el suelo, las piernas en flexión y la despeinada cabeza sobre las rodillas, hay una mujer desnuda. Su actitud, por lo ambigua, sorprende: puede ser una desesperada; también puede ser una cazurra que sufre la pereza de vestirse para salir. En pie, delante de ella, está

un hombre, un pintor expresivo y melenudo, amenazador y bondadoso á la vez, bajo las anchas alas de un desgobernado sombrero ciranesco. Ella aparece indiferente, sumergida aún en la modorra del despertar; él, las piernas abiertas y cruzado de brazos, la increpa, queriendo reanimarla; su gesto es heroico, cómico, resignado. Parece decir:

—¿Y estás así, sabiendo que no tenemos qué comer?...

Bajo una escalera y como olvidado, veo otro cuadro, que copia un momento picante, chistosísimo, de la vida real. Es el burgués libertino, pero circunspecto, «condecorado» y cuidadoso del bien parecer, que no tiene queridas por economía y miedo al escándalo, y que, sin embargo, persigue y sobajea con ardores estudiantiles á las criadas que por las mañanas le llevan á su cuarto el desayuno. Es una página de Rabelais, cínica y real: el individuo pequeño, regordete, tripudo, está de perfil, casi de espaldas y en mangas de camisa; sus calzones mal ceñidos forman, más abajo de las posaderas, una bolsa ridícula: con ese ademán familiar á los cortos de vista, avanza su cabezota maciza y de labios glotones. La sirviente tiembla delante de él, cosida y como aplastada contra la pared: es pequeñita, flacucha, esmirriada, patizamba, sucia... porque hasta la idea de suciedad sabe darnos Forain, cuando quiere: la nariz torcida, las cejas y los labios dislocados por un gesto de espanto, y todo su misérrimo cuerpecillo tiritando ante la amenaza lujuriosa del señor...

Terminado mi ojeo, vuelvo junto á Forain, que continúa trabajando, acercándose para co-

rregir un detalle ó reculando para apreciar mejor el brochazo que prepara un nuevo efecto de luz. Su pincel va diligente y sin titubeos de la paleta al lienzo: de cuando en cuando coge un croquis de los amontonados sobre una mesa próxima y que son como los esqueletos de aquellas ideas que luego irán prendidas en el argumento total de la obra, y después de examinarlo atentamente, sigue pintando: labora deprisa y enmienda poco; su mano tiene la decisión de las manos acostumbradas á triunfar. No obstante, mientras trabaja, una expresión de ansiedad dolorosa ensombrece su rostro; sin duda teme equivocarse en ese torneo sempiterno de la concepción con la forma, y á cada momento se vuelve para ver sobre un espejo colocado tras él y enfrente del caballete, una impresión lejana del cuadro...

Forain, tan poco comunicativo, tan serio, tan refractario aparentemente á la risa, tiene una intuición inmensa de lo cómico.

Una vez entre bastidores, en el mundo de las bailarinas y de los viejos licenciosos, que es, por así decirlo, «su mundo», la inspiración punzante y traviesa de Forain no tiene rival. Hay en esos apuntes exquisitos, trazados para los periódicos al correr del lápiz, algo goyesco, bufo y terrible á la vez. Sus viejos elegantes descubren bajo sus largos fracs, el hastío que producen el dinero y el conocimiento íntimo y repetido de los placeres; sus mujeres no suelen ser bonitas, pero sí inteligentes y cautivan con un ademán indefinible de virtud que presta á la perversidad de sus trajes y actitudes seducción decisiva. A tan sorprendentes extremos de perfección llega rápidamente, con una

simple línea trazada al descuido y como por pasatiempo.

Así, verbigracia, en uno de esos croquis, hay una joven sentada, las manos cruzadas sobre el regazo, la vista en el suelo: tras ella, dos elegantes hablan en voz baja.

—No insistas—dice el más viejo;—su padre está arruinado...

Es sorprendente la vida que informa estas tres figuras: la intención con que el amigo hablador examina el oído por donde su revelación insidiosa, va á penetrar; la atención perpleja del pretendiente; el rubor con que ella escucha...

Las fiestas aristocráticas han sugerido á Juan Luis Forain sus páginas mejores. Un elegante, calvo y gordo, mareado ya por los vapores de la cena y de los vinos generosos, está de pie, con una copa de *champagne* en la mano. Una joven que pasa tras él, le arroja disimuladamente por encima del hombro, esta advertencia:

—Mamá me encarga te diga que en el *buffet* ya no queda nadie más que tú...

El escucha, pero sus ojos medio cerrados y su cabeza un poco caída, tienen la elocuencia de una respuesta categórica: él no se mueve de allí; está contento; lo demás le tiene sin cuidado...

Todas las figuras de Forain son almas, espíritus burlones, desengañados ó curiosos, que vagabundean por salones y bastidores, buscando la sensación nueva.

Estas figuras tienen un rasgo común: la nariz; narices triangulares, que saben y dicen muchas cosas: ellas afirman, niegan, dudan, in-

terrogan, prometen... Buena parte de la penetración psicológica de Forain está allí, pues la gracia del gran artista no estriba en la dislocación de las líneas, sino en lo que cada úno de los personajes busca, suplica ó pretende: son caricaturas, sí, pero caricaturas de almas, retratos de espíritus incompletos, hastiados ó frívolos, presentados en aquel momento que mejor descubre lo que tienen de pecaminoso, de ilegal, de ridículo. Ante aquellos grupos de bailarinas, con sus piernas desnudas y sus caderas ceñidas por sutiles faldellines de trasparentes gasas, los próceres que desfilan, irreprochables bajo sus largos fracs negros, representan un capítulo social de los más interesantes: es el diario íntimo de los hogares pudientes, de donde el hastío ó las consecuencias de un matrimonio por interés, ahuyentaron al amor, divorciando á los cónyuges moralmente...

. . . .

Al concluir este artículo, llega un amigo y me dice, que no le gusta Forain.

—Porque eres muyj oven—respondo;—para comprenderle, es necesario haber *vivido la vida*, veinte años, por lo menos.

PABLO HERVIEU

Pablo Hervieu tiene cuarenta y siete años, ha compuesto doce volúmenes de novelas y cuentos y nueve obras teatrales; el orden y el trabajo gobiernan su vida; su voluntad es fortísima; la amplitud de su conciencia pone entre sus actos concatenación lógica inmutable; sus obras no reflejan las vacilaciones del principiante ni las impaciencias atolondradas del impulsivo; idea despacio y escribe lentamente y por modo casi definitivo, cual si no quisiera molestarse en copiar lo hecho: es, quizá, el único autor dramático francés que no ha sido silbado.

Hervieu me recibe en su despacho. Es una habitación cuadrangular, alegre y muy clara, con dos ventanas abiertas sobre la Avenue de Boulogne: los muebles son elegantes y cómodos; ni los cuadros ni los chillones *bibelotes* japoneses abundan; en un ángulo y ante un espejo colocado sobre un juguetero, las tres Gracias lucen la desnudez brillante de sus cuerpos marmóreos: los libros, no cabiendo ya en los armarios, invaden el diván y las sillas; es como

una marea desbordada de papel; una biblioteca portátil amenaza desplomarse bajo el peso de las últimas publicaciones; no obstante, en aquel hacinamiento caótico de novelas y de revistas adivinamos cierta ordenación ó clasificación; el maestro recuerda, aproximadamente, dónde están sus libros y si quisiera buscar alguno, es indudable que tardaría en hallarlo pocos minutos.

Por las abiertas ventanas penetran torrentes espléndidos de sol y canciones de pájaros; estamos á fines de Mayo; el tiempo es magnífico. En la chimenea, tras un biombo chinesco, arde un buen fuego. Este detalle me sorprende; Hervieu, advirtiéndolo, sonríe, haciendo ese gesto dócil del hombre que no sabe rebelarse contra sus hábitos.

—Tiene usted razón... Ya hace calor... Pero, en fin, la costumbre...

Pablo Hervieu se halla sentado ante su mesa de trabajo; un cigarrillo humea entre sus dedos delgados y largos de aristócrata; su ademán es modesto y sobrio, pero resuelto; habla poco y sin prisa y levantando ligeramente la voz al pronunciar las últimas sílabas de cada frase, lo que acusa ese espíritu enérgico que los grafólogos descubren en los que, al escribir, dirigen hacia arriba el trazo final de las letras. Tiene el semblante comunicativo y simpático, la mandíbula fuerte, el mentón cuadrado: este rasgo y la expresión cavilosa del frontal, traducen bien su carácter tenaz, reservado, impenetrable tras el mutismo de las cavilaciones. «Soy—dice—como una casa cuyas ventanas tuviesen las cortinas corridas.»

Pero lo que más atrae mi curiosidad, son

sus ojos: ojos grandes, quietos y verdes, de un verde muy claro; ojos distraídos que parecen olvidar lo que los labios van diciendo. «Juraríamos que están del revés y que, en vez de mirarnos, contemplan un interior invisible para los demás, sobrenatural y que les asusta...» Mientras hablo, Hervieu me observa atentamente, sin apartar sus ojos de los míos, examinándolos «como otros escuchan una música sabia y complicada.»

Aunque fuerte, Pablo Hervieu es pesimista y escéptico.

«La intimidad—escribe en su libro *Pintados por sí mismos*,—ya lo sabes, es el medio de decirle á un amigo lo que un enemigo piensa de él.»

Y, en otra parte:

«Creo en el poder del amor sexual, del instinto creador. La amistad, la cordialidad... son sentimientos inseguros, impulsos efímeros, como esos enternecimientos que experimentamos hallándonos de sobremesa, durante una digestión agradable...»

Hervieu se levanta temprano, lee los periódicos y contesta cotidianamente todas las cartas que recibe. Después de almorzar empieza á escribir y trabaja hasta las seis menos cuarto, hora en que su criado le trae el frac. Hervieu ama el gran mundo, «no obstante ser lo más contrario á la Naturaleza,» y lo ama, porque, á su juicio, la vida aristocrática «compendia los resultados mejores de la civilización.» Esta frecuentación constante de la buena sociedad resplandece en sus libros, donde las peores lanzadas de la intención van siempre cubiertas bajo el eufemismo respetuoso y caballeresco.

Hablamos de los caracteres que la producción reviste en los grandes autores. Hervieu no comprende las vehemencias alucinantes de Balzac ó de Flaubert, ni la fiebre creadora de Daudet: él empieza á escribir poco á poco, merced á un gran esfuerzo voluntario y sin gozar el flujo impulsivo de la verdadera inspiración; sus ideas van presentándose lentamente y como á remolque, alineándose entre los renglones de una escritura vigorosa y apretada, donde las íes jamás dejan de tener su punto correspondiente. «Mientras trabajo—dice—guardo conciencia de mi esclavitud; soy como el viajero que espera, bajo las tinieblas del túnel, ver lucir de nuevo la claridad del día.»

Pablo Hervieu empezó escribiendo novelas y en medio del florecimiento naturalista entonces imperante, sus libros, prudentemente mondados de descripciones soporíferas y de chocarrerías malsonantes, marcaron una tendencia nueva, extraña y personalísima.

Pintados por sí mismos es una novela de una tan fortísima, alambicadora y punzante psicología, que llega á producir en el lector delicado la sensación del dolor físico. Los tipos están magistralmente descritos; la carta con que la devota condesa de Pantarmé, (que imagina vivir como Panglóss, «en el mejor de los mundos,») desenlaza la obra, tiende sobre este libro lleno de infamias, de arterías cobardes y de rastreras ambiciones, la sonrisa consoladora de una ironía exquisita.

De parecida índole son sus obras *Flírt* y *La Armadura*, libro de fuerte y copiosa lógica, donde la sociedad aparece esclavizada, más que bajo el amor, por el dinero.

No obstante, aquellos libros en que Hervieu da una nota más seductora y más original, son *Los ojos verdes y los ojos azules* y *El desconocido.* «En nuestros profundos—escribe su autor—ocurren emociones vagas, vertiginosas, por las cuales comprendemos que una pequeña parte de nosotros mismos ha vivido ya...»

Escuchando al maestro y bajo la acción sedante de su ademán y de sus ojos tranquilos, recuerdo las incoherencias maravillosas de esos dos libros que emulan las páginas mejores de Maupassant, y que un nervioso no podría leer de noche y á solas. Hoffmann, dando forma y color á sus excentricidades, jamás supo escribir nada semejante. El *terror*, en Hervieu, como en Maupassant, no se ve y hé aquí su fuerza: es la fuerza de *Lo otro*, de lo que nadie sabe; el poder atrayente y pavoroso de los cuartos cerrados, de los viejos retratos, de los cortinajes que el viento estremece suavemente ante la puerta de las habitaciones obscuras...

Un determinismo absoluto y perfectamente razonado, rige lo maravilloso en Hervieu. A Hervieu le enamoran los locos y cuanto hay de independiente y sobrenatural en su desvarío. El protagonista de *El desconocido*, como el de *Los ojos verdes y los ojos azules*, es un demente *lógico*. La emoción trágica de este libro es poderosísima; un ambiente de manicomio lo envuelve: la afición fisonomista del héroe, que se complace en dar noticias estupendas para estudiar las rayas que el pánico ó la cólera pintaron sobre el rostro de su interlocutor; el guiño suigéneris de aquel médico Corail que muestra los caninos al reir, ¡sólo los caninos! en virtud de un peregrino fenómeno atávico

de ferocidad; sus consideraciones acerca de la muerte y de la posición en que debemos dejar los ojos de los cadáveres... todo tiene una originalidad imborrable.

Hace tiempo que Pablo Hervieu no publica novelas. ¿Por qué? ¿Obedece este cambio á un sesgo nuevo de su inspiración ó á una idea de lucro?... A mis preguntas Hervieu ha respondido con un ambagioso alzamiento de hombros; probablemente, ni él mismo lo sabe; al principio imaginó novelas y escribió novelas; luego quiso escribir para el teatro y nada le impidió llevar adelante su propósito; en los caracteres ordenados y tenaces como el suyo, la inspiración es siempre esclava dócil de la voluntad.

El sagacísimo psicólogo Alfredo Binet, divide á los autores dramáticos en *grafistas*, ó improvisadores que escriben al correr de la pluma; *oidores*, que, como Curel, autosugestionados por su concepción, *oyen* lo que sus personajes dicen y trabajan cual si escribiesen al dictado; y *articuladores*, en quienes persiste una relación inalterable entre la palabra y el yo consciente. Pablo Hervieu pertenece á estos últimos. «Estoy completamente solo—dice,—soy yo quien habla... quien hace esfuerzos para expresar lo que siente...»

A su juicio, lo capital es el argumento de la obra y la trabazón, rigurosamente lógica, de las situaciones: la calidad de los muebles, la disposición y ornato del escenario, no le preocupan. En cambio el público le asusta; jamás está contento de sí mismo; á veces la objección más leve de un actor inteligente, le mueve á descomponer toda una escena. Sin embargo, es un carácter resuelto, refractario á dejar incon-

cluído aquello que empezó. «Comprendo—dice—la indignación, la lucha, las escenas de fuerza, mejor que el enternecimiento.» Este rasgo culminante de su psicología alcanza á sus personajes, aún á los secundarios: todos son lógicos y fuertes; «todos tienen mentón...»

La primera obra teatral de Pablo Hervieu fué, *No hay mañana*, inspirada en un cuento del siglo XVIII; á esta siguieron, *Las palabras quedan*, *Las tenazas*, *La ley del hombre*, *El enigma*, comedia en dos actos escrita bajo la impresión del proceso Dreyfus; el drama histórico *Théroigne de Méricourt*, *La course au Flambeau*, *El Dédalo*... y algún otro.

El teatro de Hervieu no es «un teatro con tesis», como algunos mal informados creyeron; sí, «un teatro de ideas»; teatro veraz, lógico, un poco triste, real en fin... donde siempre aparece «la dolorida pequeñez humana de hinojos ante los grandes precipicios sociales.»

Brunetiére afirma, que Pablo Hervieu tiende á crear la tragedia moderna, despojándola de aquel aburrido carácter histórico que siempre tuvo. Esta es la gran novedad de su obra. ¿Acaso las costumbres contemporáneas son incapaces de remontarnos á la emoción trágica? ¿Acaso lo irremediable ha huído de la vida?...

La condición inevitable y suprema de la tragedia es la *fatalidad:* distínguense, desde luego, lo trágico de la *situación*, y lo trágico del *carácter*. En ambos casos importa que la escena sólo pueda desenlazarse de *un modo*, y que las voluntades presas en tal conflicto ó torneo, no puedan seguir más de un camino: inútilmente la razón aconseja y la prudencia y la ternura suplican juntando las manos; los acon-

tecimientos continúan su curso, los personajes avanzan como autómatas empujados por la espalda. «¿Qué puedo hacer? ¿Qué debo hacer? ¿Qué necesito hacer?...» Esto se lo preguntaron Edipo, Orestes, Hamleto, D. Alvaro... ¡todos! Pero sus dudas no aprovechan, sus resistencias también son vanas; callan lo que debieron decir, hacen lo que no quisieran hacer; y, como fuera de sí mismos, marchan hacia lo inevitable, que es la desesperación, la muerte, la sublimidad en el horror. Sean cuales fueran los grados que alcance la civilización, lo trágico existirá siempre: el determinismo ha reemplazado sin ventaja, pero tampoco con mengua, la antigua teoría de la fatalidad, y Pablo Hervieu, fiel á las leyes inexorables del derecho y de la lógica, resucita, gracias al Código, la leyenda de Némesis.

Recordemos el argumento de *La ley del hombre*, y los dos terribles conflictos de *Las tenazas*. ¿Qué hará aquella mujer á quien su marido, escudado en la legalidad, no quiere devolver su independencia? ¿Qué hará aquel hombre que no puede recobrar el hijo que la ley confió á la madre?... Nada: la fatalidad de lo establecido, de lo vigente, les sujeta por el cuello, forzándoles á caer de rodillas.

¿Y *El Dédalo*?

Su autor me enseña un artículo, muy bien escrito, de *Zeda*. El ilustrado crítico de *La Epoca*, pregunta: «¿Resuelve ó no resuelve el divorcio los conflictos matrimoniales? Este es el problema que plantea Hervieu en su *Dédalo*.»

Hervieu sonríe.

—No me he propuesto exponer nada—dice

—ni resolver nada. Componiendo esta obra sólo quise describir los tormentos de dos hombres á quienes la ley hubiese autorizado á desposarse con la misma mujer.

Continuamos hablando. Durante la entrevista, que ha sido larga, Pablo Hervieu ha guardado su actitud respetuosa y amable; su frase siempre fué breve y exacta, y ni el entusiasmo ni la ironía descompusieron en un ápice el ritmo sereno de su ademán; sus ojos avizores no cesaron de mirarme fijamente, saliendo al tropiezo de mi pensamiento, como ganosos de conocer mis penas, mis ambiciones, mi historia... todo eso que los hombres no se cuentan nunca. El silencio de Pablo Hervieu, tiene la expresión inquietante de una pregunta; callando, parece repetir lo que su mano escribió:

«Haz que yo pase por todo aquello por donde tú pasaste...»

FRANCISCO COPPÉE

Siempre que voy á conocer a un gran hombre, experimento la misma emoción; inquietud nebulosa que el doble poder de la admiración y de lo nuevo, y cierto respeto iconólatra, adornan de complejas facetas. Aunque su labor, como ocurre con la de Coppée, me satisfaga á medias, el sentimiento admirativo persiste; y no me pesa: ello es una ofrenda ó acatamiento cariñoso, casi filial, que los escritores jóvenes debemos á los ancianos paladines de la belleza y de la vida.

Mientras caminaba hacia la calle Oudinot donde reside el poeta de los humildes, me preguntaba:

—«¿Cómo será Coppée...?

Recordaba sus poesías, de jugoso colorido y armonioso ritmo; poesías tiernas que, como los brazos maternales, miman, amparan y mecen; sus novelas, sus dramas... todo lo que de él, en suma, había visto ó leído. Ya sólo me faltaba la impresión personal y directa: recibir el choque de su presencia, estrechar su mano,

oir su voz, examinar en sus ojos esa expresión suplicante ó austera, según los temperamentos, pero siempre interrogadora, con que los viejos artistas cuidadosos de su celebridad futura, reciben á la juventud que va á visitarles.

Para inquirir la psicología, rara vez diáfana, de los hombres célebres, es útil estudiar el sitio donde habitan; las relaciones entre el sujeto y el medio, tratándose de personas á quienes una posición holgada permite satisfacer sus menores antojos, son constantes y armónicas: Felipe II se retrató á sí mismo en El Escorial, frío y seco; Versalles, elegante, fastuoso y mundano, es el alma de Luis XIV.

El hotelito de Coppée levanta su vieja fachada al fondo de un patio cuadrangular que recuerda esos jardines, siempre tristes, de las casas de salud, por donde los enfermos pasean sus cuerpos exangües: á un lado, tras una cerca de cañas, crecen algunos árboles y varios grupos de flores empalidecidas por la vecindad umbrosa de los altos muros; una fuentecilla murmura en el silencio su canción de «adiós...» Yo avanzo distraído, pensando que los días lluviosos deben de ser allí muy tristes; un portero sin librea, que estaba barriendo, suspende su labor y apoyado en su escoba, me mira pasar...

La casa de Francisco Coppée es la de un creyente; los muebles no sobran, pero tampoco faltan los necesarios: un reloj de bronce adorna el comedor; los *bibelotes* no apuntan su odiosa elegancia de bazar por ningún lado; en el recibimiento, frente á la puerta, hay un cuadro donde luchan San Miguel y el Diablo; es

lo primero y también lo último que vemos al entrar ó salir de casa del poeta; sin duda Coppée lo puso allí adredo, queriendo recibir y despedir á sus visitantes bajo la impresión cristiana de que el bien siempre triunfa del mal.

Francisco Coppée me recibe en su despacho: es un gabinete grande y claro; delante de la ventana está la mesa de trabajo, cubierta de papeles y de libros; junto al tintero hay una cabeza de Cristo; sobre la chimenea, donde arde un buen fuego, un cruzado de bronce, con capacete, mandoble y acicates, abre sus brazos, formando la cruz; adornan las paredes varios retratos de familia; grandes estantes, bien surtidos de libros, rodean la habitación; frente á la chimenea hay un ancho diván oriental; llaman mi atención los cuadros, *La cena del Señor* y *La huelga de los herreros*, entre los cuales el observador atento descubre, á despecho de los veinte siglos que distancian aquellos dos asuntos, una vaga y dolorosa conexión.

Hace más de cuarenta años, Cátulo Mendes decía describiendo á Coppée: «Muy joven, bastante delgado, pálido, inteligente, con ojos tímidos que miraban desconfiadamente á todas partes, metido en un traje nuevo, estrecho y muy limpio, parecía un empleado de comercio ó de ministerio, y, al mismo tiempo, la elegancia de sus facciones, el gracejo irónico de su sonrisa, y un no sé qué de dulce y de triste y también de parisino, obligaba á reparar en él.» Hoy, Coppée es un viejo de talla mediana, cansado, elegante y sencillo, como un antiguo actor; acciona poco, habla en voz baja y una gran expresión de bondad hermosea su risa;

los cabellos, todavía muy negros, adornan un semblante cobrizo, pulcramente afeitado: sus ojos verdes son curiosos y afables, y salen al tropiezo del visitante solícitos, confortadores, como una mano.

Francisco Coppée nació en París á principios de 1842, y tuvo tres hermanas. Siendo muy joven, su padre quedó cesante y poco después moría paralítico; de sus hermanas, una también murió, la otra se casó y el futuro autor, acosado por la pobreza, tuvo que aceptar un empleo modestísimo con que defender el desvalimiento de su hermana Anita y de su madre.

Coppée es soltero; el poeta de la familia y de los amores honrados, no supo ó no pudo formarse un hogar. Ya era hombre y célebre, cuando perdió á su madre, y hace medio año que Mlle. Anita, que no quiso casarse por no dejarle, también falleció: actualmente Coppée vive solo, sin otra compañía que la de una anciana sirviente, acostumbrada, como todas las amas de llaves de los artistas solitarios, al silencio de las habitaciones de donde el trabajo y la vejez expulsaron á la risa.

Guiaron los primeros pasos de Coppée, Teófilo Gautier y Cátulo Mendes. A este último, Coppée se atrevió á leerle los seis mil versos de su poema *Las flores mortales*.

—Todo eso — dijo Mendes con franqueza cruel — es execrable; está usted admirablemente dotado, pero desconoce usted el oficio.

A lo que Coppée repuso, arrojando al fuego su manuscrito:

—Enséñemelo usted...

Más tarde, colaboró Coppée en el *Parnaso*

Contemporáneo y en 1866 publicó sus dos primeros volúmenes en verso: *Intimidades* y *Relicario*. En el teatro triunfó con *Le passant*, estrenado en el teatro Odeón el 14 de Enero de 1869 por Sarah Bernhardt y la Agar, que aquella noche celebraba su beneficio.

Le passant, cuyos versos habían de inspirar más tarde al pintor Dupain un lienzo admirable, es un diálogo exquisito, desbordante de poesía nostálgica y de pasión. Bajo los balcones de la cortesana Silvia, Zenetto, el inocente trovador vagabundo, pasa; los dos hablan: ella tiene recuerdos, ceniza de ilusiones perdidas; él alimenta esperanzas, plantío de remembranzas que vendrán después. Añoranzas ó ilusiones, todo es igual, todo es triste; y Zenetto se va envuelto en el doble melancólico sobresalto de lo que llega y de lo que pasa...

Hace poco tiempo el veterano Coppée escribía á Sarah Bernhardt, vieja también, recordándola aquellos triunfos tan lejanos ya:

«Mignonne, c'est l' Avril. Que c'est loin le décor!
Tout bleu de lune; Agar avec sa voix prófonde,
Le passant florentin á chevélure blonde,
Et mes vers d'écolier dits par tes lèvres d'or!

En Francisco Coppée, el poeta elegíaco no tiene el arrebato lírico de Hugo, ni la sensualidad doliente de Musset; pero sí aquel carácter mixto, á la vez grandioso y pequeño, apacible y consolador, que derrama por las páginas del libro *Los Humildes*, aroma intenso de piedad.

A Coppée, como á Steilen, le interesó la obscuridad de las existencias modestas que luchan sin ruido; sus grandes dolores, prolongados de año en año, sus pequeños regocijos consistentes en vestirse de limpio los domingos y al-

morzar en el campo, bajo el sol; los niños abandonados, la vendedora de periódicos, el guarda-agujas, el horterilla sujeto á la esclavitud del mostrador, el mercader ambulante... todos los débiles, los caídos, los que viven en la noche sin gloria de las agonias anónimas, cautivaron la sensibilidad de Coppée con emoción fortísima. Estos dolores fueron suyos también; los conoció siendo joven, entre las paredes de aquella oficina que defendió sus primeros años de orfandad.

Hablando de *Los humildes*, decía Víctor Chérbuliez en el discurso con que recibió á Coppée en la Academia Francesa: «Sus encantadores cuadritos me recuerdan á los maestros de la escuela holandesa, á Mieris, á Terburg, á quienes iguala frecuentemente por la exactitud de la composición, la franqueza del rasgo, la libertad de un pincel siempre exacto...»

Coppée ha escrito mucho. Después de varios tomos de versos elegíacos y de aquel admirable monólogo, *La huelga de los herreros*, á cuyo éxito tanto coadyuvó el talento de Mounet-Soully, Coppée publicó los *Relatos épicos* que, como observa directamente su biógrafo Douilhet, parecen ligar el poeta lírico al dramaturgo. Coppée reverdeció la fama de sus éxitos teatrales con los dramas *Por la corona* y *Severo Torelly*, que obtuvieron más de cien representaciones; y las críticas reunidas en los cuatro tomos que publicó más tarde bajo el título *Mon franc parler*, contribuyeron á robustecer su crédito literario; son estudios ligeros, escritos rápidamente y partiendo siempre de puntos de vista interesantes y amenos.

Las novelas de Francisco Coppée no han

gustado: *Un idilio durante el sitio*, *Enriqueta*, *El culpable*, y otras... son fábulas empalagosamente doctrinarias, como escritas para recreo educativo de niños; narraciones lánguidas, á veces folletinescas y siempre mal provistas de la sutilidad analítica, el interés real, la riqueza de descripción y colorido, y aquella fortaleza y diversidad de caracteres que el género novelesco requiere.

El poeta asoma por todas partes; el poeta elegíaco para quien el espíritu moralizador y las enseñanzas de los libros residen, más que en el descalabro de la justicia, en el contentamiento que proporcionan al lector los desenlaces satisfactorios, aunque sean falsos, y que dispone sus personajes como piezas de un tablero de ajedrez y de modo que el juego no concluya sin que el rey bueno dé muerte al rey malo. Y la vida no es eso; es mucho peor...

El trovador de «los humildes» y le llamo así por ser éste, sin disputa, el timbre más glorioso de su rica corona literaria, es un triste. Hace treinta años, decía Coppée en el prefacio de su *Libro Rojo*, y explicando cómo aquellas páginas fueron escritas: «...Eran fantasías volanderas, notas rápidas, croquis dispersos, ó bien una queja que nos arrancaba nuestra enfermedad habitual: el *spléen*.»

Este mal terrible se ha recrudecido con el tiempo, que, matando á los seres que amamos uno tras otro, esparce á nuestro alrededor el silencio de las tumbas.

La novela *Toda una juventud*, cuyo protagonista Amadeo Violette, «siente la vida como yo la sentía cuando era niño y cuando fuí joven,» es el perfume del alma de Coppée, el

«rincón verde,» de su obra. En este libro, perfectamente autobiográfico en lo concerniente á la psicología del personaje capital, dice Coppée describiendo á Amadeo Violette, su *alter ego*:

«Pobre, pero orgulloso y puro como un lis, ha guardado intacto el tesoro de su juventud y de sus ilusiones, y cuando una pecadora le mira riendo, baja los ojos como una virgen, sus ojos profundos, con cejas aterciopeladas, reservándose para una Beatriz futura... Indudablemente, el noble niño no ha vivido; ¿mas, para qué les sirve la vida á los poetas, sino para herir y marchitar sus qüimeras?»

Y, en otra página:

«¿Dónde fueron tus ilusiones y tus esperanzas pretéritas, Amadeo Violette? Esta noche aprecias la fuga rápida de los años, y las florecillas mortuorias que comienzan á blanquear sobre tus sienes. Hoy recibiste la prueba de que, en este mundo, el amor absolutamente sentido por igual, es inasequible... Atormentado por el monótono fastidio de vivir, sólo buscas el olvido en la embriaguez de la poesía y del ensueño. ¡Ay, de ti! Tu juventud ha concluído, pobre sentimental... Las hojas caen... Las hojas caen...»

Esta incurable melancolía sembrada en el espíritu contemplativo del poeta por los primeros desengaños, se dulcifica adquiriendo una orientación marcadamente piadosa después de una larga enfermedad que sufrió Coppée en 1897.

Coppée siempre fué religioso. Desde joven, «cuando por casualidad entraba en una iglesia, el respeto, esperándome junto á la puerta, me compañaba hasta el altar. Siempre las cere-

monias litúrgicas me emocionaron por su venerable carácter antiguo, su pompa armoniosa, su soberana y penetrante poesía...»

Los afanes de la lucha literaria, más que los devaneos juveniles, habían apartado, no obstante, el ánimo de Coppée de las divagaciones místicas, y sólo la desolación de perder á su madre y el inminente peligro de muerte á que se vió expuesto, pudieron trocar, como por ensalmo, al indiferente olvidadizo en creyente fervoroso.

Las páginas de *La Bonne Souffrance*, libro escrito con lápiz durante la convalecencia, el codo sobre la almohada y bajo la presión de la muerte, que no quería marcharse, explican el motivo, más voluntario que espontáneo, de esta conversión.

—«Es por la esperanza de tornar á ver á mi madre—dice Coppée,—por lo que quiero creer en la vida eterna.»

. . . .

Coppée me habla con entusiasmo sincero de España, por donde ha viajado; su voz siempre es débil, el gesto sobrio de su mano derecha tiene una blandura sacerdotal, sus ojos indulgentes parecen buscar en los míos la seguridad de que aquella entrevista dejará en mi memoria, de hombre perteneciente á la nueva generación, un buen recuerdo. Después me enseña la casa, caminando delante de mí, el busto algo encorvado, los brazos caídos á lo largo del cuerpo. También me habla de su madre, que, atacada de parálisis en la lengua, se hundió en la muerte sin decirle adiós; y de su hermana, la pobre Anita, cuyos restos descansan en el ce-

menterio de Montparnasse: todos los seres que él amó están allí; ya sólo queda un nicho vacío: el suyo...

Salimos al jardín; Coppée, fatigado, se sienta en una silla rústica. En las buenas tardes de primavera y de otoño, aquel es su refugio predilecto; allí, en medio de las flores de té, que él mismo siembra, riega y trasplanta, y bajo el sol que abriga sus hombros, el anciano poeta lee y espera. Como en su libro, *las hojas caen*... Yo le observo con atención simpática; él permanece inmóvil, los codos apoyados en los brazos de la silla, una pierna sobre la otra, las pálidas manos abiertas y quietas. Su ademán es cansado y noble.

Parece decirme:

—¿Va usted á juzgarme? Bueno. Mi obra está ahí. He sufrido mucho. No he podido hacer más.

"DECADENCIA"

Todos conocemos la impresión producida por esas habitaciones pequeñas, herméticamente cerradas, donde una chimenea va cargando la atmósfera de ácido carbónico. De pronto nos parece que hay demasiado calor, la sangre sube á las mejillas, por la garganta, alrededor de la nuca, sobre las sienes, se extiende un malestar indefinible de tirantez; sensación que al principio resbala, como acariciando, y muy luego se afianza y robustece, negra, entontecedora, aplastante: las manos se abren, los músculos languidecen rindiéndose á la inacción, cual si por ellos y embarcados en los glóbulos de la sangre, bogasen los espíritus malignos de la parálisis: es una depresión general que disminuye la acuidad sensitiva; pesan los párpados, la saliva blanquea los labios secos. De repente la vida reacciona, comprendemos que la muerte se acerca sin ruido, como las serpientes por la hierba, y entonces nos abalanzamos á la ventana y abriéndola de par en par, respiramos gozosos, bañando nuestros pulmones en el aire frío y oxigenado.

Decadencia, la última comedia de Alberto Guinón, estrenada con gran éxito en el teatro Vaudeville, me ha traído el recuerdo de la asfixia. En la obra de Guinón los espectadores honrados también se ahogan: todo allí es mezquino, bastardo, corrompido, abyecto; el oxígeno de la virtud, el ozono excelso de la nobleza y del valor, no aparecen por ninguna parte: es un ambiente infecto de letrina; los personajes son miserables, asquerosos, repugnantes como deyecciones humanas. Tanta suciedad logra, al fin, producir un sentimiento real, evidente, de ahogo; el espectáculo llega á ser un verdadero suplicio; el espíritu, acosado por la repetición de tantas escenas innobles, experimenta la necesidad de huir, buscando una región de luz, altivez y caballerosidad, donde respirar.

Y es lógico que así sea: la comedia de Guinón carece de grandeza: es una *decadencia* sin arte, sin protestas, sin aspiraciones; sus personajes, amasados con estiércol, caen sin gloria; como les despreciamos, sus penas no nos interesan: son codiciosos, son cobardes; están bien allí, despedazándose en el fango y bajo el oprobio.

Decadencia, presentándonos los antagonismos y mesalianzas de los aristócratas católicos con los banqueros y mercaderes judíos, es un rastro maldito, un fruto desdichado, deplorable y tardío, del proceso Dreyfus.

El duque de Barfleur está arruinado y asaeteado de deudas; tiene dos hijos: Enguerrand de Barfleur y Jeannine. Enguerrand es un tipo vulgarísimo, absorbido por los cuidados de su desenvolvimiento físico; no quiere oir hablar

de mujeres y, extraño á cuanto le rodea, sólo piensa en desarrollar sus bíceps y ser acróbata. Jeannine, su hermana, es el modelo de la parisina aristócrata; flor viciada, frívola, coqueta, enamorada de la pereza y del lujo. Jeannine sabe todos los secretos de su padre, aun los más íntimos, los peores... Conoce y saluda en el Bosque á la querida del duque y no ignora que sus haciendas y hasta los cuadros de sus salones, están á punto de caer en manos de prestamistas y usureros.

De Jeannine está enamorado Nathan, hijo único del judío millonario Abraham Strohmaann, quien ha comprado por dos millones de francos todas las deudas del duque de Barfleür, constituyéndose así en su único acreedor. El duque se ve perdido; Nathan quiere emparentar con él; de no aceptar aquella alianza, Nathan le llevará á los tribunales y el escándalo de su bancarrota será enorme. Sólo hay un camino para eludir tan grave catástrofe: casar á Jeannine con el judío. Pero la joven odia á Nathan, que pertenece á otra religión, á otra raza, á una raza inferior y maldita de mercaderes; su odio, hacia él, es infinito.

El duque insiste y en una escena de degradación sin ejemplo, su vicio halla frases conmovedoras: él, que vivió en el fausto, no quiere renunciar al gran mundo; ¿cómo allanarse á ser pobre? Además, tiene una querida joven, bonita, elegante, sin cuyo amor no sabría vivir...

—«Pero, esa mujer—replica Jeannine—te cuesta mucho dinero.»

El duque alza los hombros con el gesto descuidado del hombre superior que desprecia los detalles.

—«¡Bah!—dice—¿qué quieres?... Es preciso; creo que Ernestina tieno un amiguito pobre, á quien proteje...»

Jeannine, al fin, consiente; se sacrificará. Será rica para que su padre y su hermano sigan gozando... El telón desciende al final del primer acto sobre Nathan triunfante, que murmura, besando emocionado las manos de su prometida:

—Gracias, Jeannine...

Ante los tipos degenerados del duquesito Enguerrand y del duque de Barfleur, magistralmente interpretado por Gastón Dubosc, el espectador se indigna y dedica toda su simpatía á Jeannine, la pobre Jeannine, dócil, abnegada y heroica, inmolándose por el regalo de los suyos. Esta ilusión consoladora sólo dura un instante; Jeannine tiene carne de lumia; es mala, codiciosa, impúdica, fría; los trajes de seda, las joyas, son su ilusión única; todo lo pequeño, todo lo ruin, lo que se pisa, lo que se escupe, ilusiona su corazón de ramera.

El segundo acto se desarrolla en casa del nuevo matrimonio: allí concurren varios aristócratas amigos del duque, que van, como á país conquistado, á beber, á bailar y á burlarse de los judíos. Entre tanto Jeannine coquetea, sin el menor recato, con el marquesito Mauricio de Chérancé, pisaverde inútil y vicioso, que sólo sabe arruinarse por las mujeres, montar á caballo y tirar al florete.

Nathan, aconsejado por su madre, única persona noble de la obra, quiere remediar tanto desbarajuste y deshonor, prohibiendo á Jeannine que hable con el marqués. Mas ella, que sabe la cobardía de su marido, se ríe des-

caradamente de sus amenazas, promete seguir bromeando con Chérancé, porque tal es su gusto, y concluye marchándose en su compañía y en la de otros amigos al circo Molier.

El tercer acto es el más fuerte de la obra, el culminante, aquel donde los protagonistas acaban de cubrirse de basura y de infamia.

Estamos en un cuarto del circo donde Enguerrand, el duquesito acróbata y estúpido, trabaja aquella noche por primera vez. Enguerrand va y viene sudoroso y conmovido bajo la música tonante de los aplausos; todos le felicitan; por la escena desfilan, dando piruetas, payasos enharinados y bailarinas semidesnudas...

El duque de Barfleur aprovecha una ocasión para pedirle á su consuegro cuarenta mil francos; el anciano judío procura esquivar el golpe, diciendo que las mujeres del duque le cuestan demasiado... Pero éste logra su propósito, prometiendo al viejo Strohmaann, empeñado estúpidamente en tener amigos aristócratas, presentarle á cierto príncipe...

Después aparecen Jeannine y Mauricio de Chérancé. Al quedarse solos, ella le ruega la visite con menos frecuencia, porque su marido tiene celos de él. Entonces el marquesito se acerca á la joven, la aturde con frases vehementes de pasión, la coge por el talle, y, suavemente, la besa sobre los labios; Jeannine cede... El, aprovechando la feliz oportunidad, la da una cita, á la que ella promete ir.

En aquel momento llega Nathan, quien, no osando encararse con su rival, increpa á Jeannine. Ya se lo ha dicho: «No quiero que ha-

bles con ese hombre.» Jeannine, mimosamente, ruega á Mauricio que se vaya y éste obedece, lanzando sobre el judío una larga mirada insultante.

Y empieza la escena sobresaliente y decisiva de la obra: Nathan y Jeannine riñen, insultándose, reprochándose sus malas acciones, tirándose mutuamente á los ojos toda la lepra de sus almas. Ella le acusa de haberla comprado; él responde:

—Me acusa usted de haber hecho de nuestro matrimonio un mercado y de haberme pagado una mujer. ¡Debe y haber!... ¿No es eso? ¡Pues, bien, sí!... Pero, usted misma, antes de aceptar... sí, usted... usted ya había echado perfectamente sus cuentas y arreglado su balance. Vaya, vaya, no pretenda usted probarme lo contrario: cada cosa tiene un precio, cada persona, un valor ¡Y aun el mejor elogio que podemos hacer de algo, es decir que daríamos mucho por conseguirlo!

Jeannine, impulsada por la cólera, se confiesa enamorada de Chérancé; le quiere, le adora, es su ideal... Oyendo esto, el miserable Nathan, baja la cabeza, cubierto de oprobio y de ridículo.

—Pero si hago cuanto puedo — exclama— por parecerme á él... ¡Y pensar que pujé mi estupidez hasta el extremo de ir á vestirme á casa de su sastre!...

Luego, quiere saber si Jeannine tiene, realmente, relaciones íntimas con Mauricio.

—Hace diez meses—responde la joven,—desde el mismo día de nuestro matrimonio, que el marqués es mi amante. ¿Qué importa que me haya ó no logrado?... En una mirada, en una

sonrisa, en un apretón de manos, me doy entera á él; mientras que usted, poseyéndome de pies á cabeza, jamás obtuvo de mí... ¡ni un deseo... ni un estremecimiento!...

Prosigue insultándole, afeándole su cobardía. El exclama, suplicante, juntando las manos:

—Me hace usted sufrir demasiado, Jeannine... Míreme usted, ya estoy tranquilo, ya no digo nada... Si en algo la ofendí, perdóneme usted. Ea... ¿está usted contenta?... Júreme usted, únicamente, que esa cita era la primera.

Este momento, á pesar de la inmensa debilidad del hombre, es el único rasgo, verdaderamente conmovedor y viril, de la obra. Nathan continúa humilde, vacilando entre el llanto y la desesperación:

—Habla... júrame que era la primera cita... ¡Ah! Y, aunque no lo fuese... mira, no importa... de todos modos, júramelo.

Jeannine, mintiendo, guiada por un sentimiento cruel muy explicable, responde:

—¡Pues bien, no, para que lo sepas: no es la primera!

¿Qué pasa entonces? ¿Qué hace Nathan? ¿Abalanzarse sobre su mujer? ¿Despedazarla?... No; tranquilícese el lector, pues no pasa nada. Nathan se desahoga apretando los puños. Ella se dirige hacia la puerta. El pregunta:

—¿Dónde vas?

Jeannine, sin prisa, sin miedo, responde:

—Me voy con *él*...

Y cae el telón sin que los nervios de Nathan, desfallecido, reaccionen corajosos contra tanta afrenta.

Comienza el último acto; son las siete de la

mañana; estamos en casa del marqués de Chérancé. Jeannine y su amante llegan caminando lentamente, hablando y besándose, presos aún en el delirio de aquella primera noche de amor. Ella quiere ausentarse de París; él, que está arruinado, cavila, buscando un paraje señero donde descansar sin gastar mucho. ¡Ya lo halló! Es un pueblecito costero, rodeado de pinares, dormido ante la extensión bravía y saludable del mar. Jeannine ríe, llena de contento; sí, se irán en seguida; á ser posible, aquella misma tarde...

Un criado anuncia la visita de un caballero. Los dos amantes se miran inquietos, adivinando la llegada del marido. El marqués quiere afrontar el peligro, pero ella le aparta de tal propósito, comprometiéndose á solucionarlo todo, por sí sola, mejor y en menos tiempo. Chérancé se va...

Y aparece Nathan. Viene pálido, moribundo; ha pasado la noche en la calle, buscando á Jeannine.

¿Y para qué?... Para recobrarla así, según está, llena de fango, los labios doloridos aún por los besos del adulterio. Nathan explica á la joven las pesadumbres que la esperan.

—No te vayas—repite,—no te vayas...

Mauricio es pobre, y la pobreza es madre de malandanzas y disgustos; muy pronto, ella, tan aficionada al lujo, apenas tendría lo indispensable para comprar un traje de cuando en cuando...

Reconquistada por tales razones, Jeannine olvida bruscamente los idílicos proyectos de su amor criminal, y dejando á Chérancé, en señal de despedida, una rosa que llevaba en el pecho, se marcha con Nathan.

El telón baja á tiempo; un acto más y la asfixia moral de que antes hablé nos mataría. Alberto Guinón ha juzgado su obra demasiado benévolamente: aquello no es *decadencia*, porque decadentes son los que declinan, los que aun pueden seguir bajando, y los personajes de Guinón son ya todo lo ruines, todo lo miserables, que cabe ser; llegaron á lo más hondo; todo á su alrededor es prudrición, hediondez, fango...

El duque de Barfleur, para librarse de acreedores y continuar sosteniendo una querida, da su hija á Nathan; Jeannine se casa con el judío, para luego burlarlo con un hombre á quien tampoco quiere. El amor, á veces criminal, redentor á ratos, siempre sublime en su grandeza, no surge. El amante renuncia sin lucha á la posesión de la amada; el esposo se reconcilia sin empacho con la adúltera...

No comprendo el éxito alcanzado por la última comedia de Guinón. *Decadencia* no es una obra artística. El Arte exige condiciones especiales de intensidad y magnificencia, sin las cuales vanamente pretenderíamos producir la legítima emoción estética: la alegría, el dolor, el cariño, el odio, la duda, la ambición, todo, lo malo y lo bueno, es susceptible de trepar á las orgullosas crestas del Arte, siempre que el artista tenga vigor suficiente para empujarlas hasta tan alto. La misma avaricia, como sucede en aquel Grandet, de Balzac, puede ser admirable; por eso son grandes, con belleza inmortal, los diablos y dioses todos del paganismo, porque simbolizan lo *definitivo* de cada pasión.

El artista no debe limitarse á copiar servil-

mento las deformidades humanas, sino que, junto al retrato fiel de lo mezquino ó monstruoso, sabrá poner algo noble que sirva de consuelo y de esperanza: todo no es muerte; todas no son sombras; también en los estercoleros nacen flores fragantes y de alegres matices...

Instintivamente he sentido desprecio inmenso hacia los espectadores que, halagados en su odio al judío ó acaso por motivos peores, aplaudían las escenas de *Decadencia*. Yo no aplaudí: aquello no es hermoso, ni es cierto; la sociedad no es *eso*. Yo, afortunadamente, conozco muchas mujeres y muchos hombres, que no son así...

EL TEATRO FRANCÉS CONTEMPORANEO

Difícil es bosquejar un estudio breve, claro y ceñido, acerca de la situación actual del teatro francés. «La conciencia—dice Hamleto,—nos hace cobardes...» De aquí mi desconfianza y sobresalto! adivino las sinuosidades laberínticas del bosque por donde voy á entrometerme; las sorpresas que me acechan, las mistificaciones, derivaciones y analogías que embrollan la labor de los autores, al parecer más semejantes; la pluralidad de obras, de juicios contradictorios y de puntos de vista que embarazarán mi trabajo expositivo, y otros muchos bajíos y celadas que, dificúltando toda orientación crítica, me pondrán en grave riesgo de extraviarme y perderme.

París, en efecto, es, en matéria de arte, un dédalo casi inextricable. Como los provincianos ambiciosos concurren á las capitales de sus naciones respectivas, así convergen hacia París los artistas triunfadores de todos los pueblos: cada raza aporta á este mercado inmenso la savia mejor de su temperamento, la flor de sus ingenios: escultores, literatos, músicos.

filósofos, acuden á disputarse el cetro, sin cesar vacilante, de la fama; París es el escenario accesible á todos los atrevimientos, la bifurcación de todas las opiniones, la encrucijada donde se mezclan pasajeramente todas las tendencias, la caja sonora que repite un instante, y agrandándolos, todos los ecos. París es enorme y las palpitaciones de su alma inquieta, enemiga de los endiosamientos duraderos, llenan el mundo.

Pero donde este abigarramiento y furiosa anarquia de opiniones se acentúa, es en el teatro. Aquí, y por iniciativas, primero de Antoine y luego de Pablo Ginisty, han extrenado en pocos años con éxito diverso, Enrique Ibsen y Bjornson, Maeterlinck y Bulwer-Lytton, Max Nordau y Sudermann, Echegaray y D'Annunzio... por no citar más nombres exóticos.

Entre los autores franceses, la confusión de tendéncias aun parece más irrevocable y aguda. Las llamadas «escuelas literarias», van desapareciendo; los *grupos* se deshacen, el *individualismo* orgulloso mueve á los autores á trabajar con perfecta independencia de criterio y sin cuidarse de lo que dicen ó escriben los demás; lo que produce un germinal incesante, atormentado, copiosísimo. Mientras Anatolio France triunfa con aquel exquisito Mr. Bergeret, modelo de sabiduría y de dulzura escéptica, que pasa sonriendo á través del drama que destroza su hogar y su honor, Pedro Decourcelle y Pablo Rouget, estrenan con aplauso *La Amordazada*, obra de pobrísima enjundia artística, inverosímil y churrigueresca como un folletín.

Vence Alfredo Capus, espíritu agudísimo, de holgachona comprensión y tolerancia, para quien «una buena obra teatral es, antes que nada, una noche agradable»; y vence también Sardou, el quimerista creador de *La Tosca* y de *La Bruja*, representante invencible del más deslumbrante, pero también del más falso de los sistemas dramáticos, parapetado siempre, como dice Catulo Mendés, en «un arte sin belleza, sin pasión, sin realidad y sin ensueño». Estrenan frecuentemente á su vez y triunfan, con triunfo ruidoso, Pablo Hervieu, tan *clásico* y robusto en la ideación de sus personajes, y Enrique Lavedan, frívolo, desenfadado, mordaz, como un epígrama; Francisco Cuvel, planteando en *La comida del león*, el problema social que con brochazos vivísimos, de sangre y de hollín, trazó Mirbeau en *Los Malos Pastores*, y Edmundo Rostand, el primero de los poetas y el más grande, tal vez, de los dramaturgos franceses, resucitando la sombra de Cirano y dándonos á beber en los versos admirables de *La Samaritana*, aquella agua de fe y de ilusionado contento que apaga toda sed, Brieux, sacrificando impíamente en sus obras la belleza á la divulgación de una teoría, y Juan Richepin, poniendo en *El Caminante*, drama de un simbolismo raro y genial, la impresión inquieta y triste, de algo soñado, sin nombre y sin rumbo, que llega y pasa .. Y como si tal multiplicidad de orientes no bastase, apuntaré las campañas del Teatro Feminista y las tendencias defendidas por Porto-Riche y Mauricio Donnay, Becque y Miguel Provins, Abel Hermant, Guinón, Marcelo Prévost, Ancey, Juan Jullien, Gavault, Jorge Berr... y otros auto-

res que la poderosa iniciativa de Antoine, fundador del Teatro Libre, fué descubriendo.

¿Cuáles son, por tanto, los verdaderos límites actuales del teatro francés? ¿Qué influencias extrañas le modifican? ¿Hacia qué ideales propenden los nueves autores? ¿Su evolución no dependerá primeramente, como cree Le Bargy, de la misma evolución social?...

Es innegable que sobre los gustos del pueblo parisino, el arte extranjero ejerce poquísima presión. La fama de D'Annunzio, á pesar del hábil reclamo que defendió sus libros, apenas duró dos años; de Sienkiewitz, ya nadie habla, y si á Tolstoy ha llegado á considerársele como francés, es porque para los *muy grandes*, no hay tiempos ni fronteras; el genio, inmortalizándoles, les deja sin patria. Este antagonismo inconsciente, esta dureza, frialdad ó impermeabilidad, que el espíritu francés opone á los influjos exóticos, obedece á una ley biológica bien conocida.

Todo organismo fuerte rechaza el asalto de esos seres microscópicos de cuya procreación depende el incremento de las epidemias, porque esos gérmenes malsanos no prosperan sin la complicidad de una sangre empobrecida, de una carne débil. Esta afirmación de la moderna patología es aplicable al mundo moral: las voluntades enérgicas son adversas al hipnotismo, á la admiración fácil y á toda clase de ajenas trabas. Así el pueblo francés, orgulloso de sí mismo, avecindado en un país rico, dueño de un comercio y de una industria florecientes, bien abastado de literatos y de sabios, capaz de adquirir para sus museos las joyas más preciosas del arte y de retener con hi-

los de oro, para esplendor de su Teatro de la Opera á los càntantes más famosos de Italia, poseedor de periódicos magníficos que difunden el murmullo de sus alegrías fastuosas y las palpitaciones de su pensamiento hasta los rincones más señeros de América y del viejo oriente, é imponedor victorioso de modas y de costumbres, siente sin advertirlo un desdén afectuoso, indulgente, hacia los extranjeros que quieren conquistarle. París, á imitación de la gloriosa Atenas, les recibe á todos, les escucha sonriendo, aspirando el hechizo de su virginidad desconocida, les celebra un instante dándoles un golpecito paternal en las mejillas, y luego, les olvida, devolviéndoles sin lastimarles y más famosos, á la nación de donde salieron. Pero en París no queda nada de ellos; los más felices pasan por este escenario inmenso sin abrir surco, dejando tras sí, cuando más, un rastro levísimo: entre tantas voces poderosas, su voz se pierde; conocer en este vasto, febril y empeñadísimo combate de opiniones, el poético lamento deslizado entre las páginas de un libro, es tan difícil como sorprender el perfume de una flor, allí donde, á la vez, millones de flores abren sus cálices aromosos.

Después de León Tolstoy, Ibsen y Bjornson son los autores extranjeros que más han preocupado la mudable curiosidad francesa; y no porque retuviesen la atención pública con fábulas amenas y fácilmente comprensibles, sino porque en sus obras campea algo tenebroso y augusto que había de imponerse, siquiera fuese momentáneamente, á la indagadora imaginación meridional.

Antoine fué el primero que, en 1887 y por

consejo de Zola, descubrió á los parisinos el teatro de Ibsen. *Les Revenants* obtuvieron una acogida mediocre: el público, en general, mostróse desdeñoso y frío; algunos críticos aplaudieron la obra, pero otros, Julio Lemaitre entre ellos, la aceptaron con grandes reservas: en cuanto á Sarcey, menos avisado ó más franco que sus compañeros, declaró no comprenderla y enviaba un abrazo á Mlle. Brandés, quien, aun interpretando á Ibsen bastante bien, confesó con loable desenfado no haberle entendido.

Toda la seducción de Ibsen, descansa sobre la ciega fe que tiene en su personalidad. «Para ser fuerte—dice—es preciso estar solo.» Y añade, completando su pensamiento: «Sólo reclamo un derecho para mí: ser yo mismo completamente.» Ibsen, inabordable, conceptuoso, aburrido y como errante en la noche de sus pesadumbres, parece complacerse en dar brío á su concepción pesimista del matrimonio y del amor: hay en las pasiones de sus personajes algo inacabado que fatiga y descontenta el ánimo, prohibiéndole darse á la satisfacción de un cariño completo, incontrastable, definitivo. La idea de la muerte, también le acosa; casi todos los protagonistas de sus dramas concluyen mal; muchos se suicidan. Ibsen es el primero en reconocer esta gran melancolía de su espíritu. «Mi pensamiento—dice—es amargo, cuando no es triste.»

Esta pintura sombría cobra nuevo relieve en el drama de Bjornson, *Más allá de las fuerzas.* Los ideales científico y social, naufragan y perecen en los cuatro actos de esta obra desconsoladora; el ideal religioso, también zozobra. El pastor Bratt busca una prueba irrecu-

sablo de que Dios existe y Sang no puede dársela, pues el milagro que realiza sobre su mujer paralítica, tiene una explicación científica. Al morir, Sang dice: «¡Señor, no era eso... no era eso!... ¿Y entonces?...»

Un momento el público estúvose perplejo, cohibido ante la grandeza de estos dos autores que las nieblas noruegas engrandecían y divinizaban, y que, aun siendo bien humanos, tenían el ademán dictador y tranquilo de los viejos dioses: los críticos, respetuosos y pacientes, esperaban; los actores, inquietos dentro de unas obras cuya serenidad aparente destierra el gesto y donde todo lo dicen los labios, las representaban con la entonación monótona conque los pastores evangélicos leen la Biblia. Después vino la reacción y con ella, el olvido; el público parecía cansado de tantas tinieblas; deseaba algo más diáfano, mejor definido, menos pesimista. Para Mirbeau, el triunfo colosal de *Cyrano* fué una protesta tácita contra la corriente ibseniana; una liberación. Realmente podría decirse, pariodando lo que Schopenhauer escribía á propósito de Kant y de Gœthe: «Si Rostand no hubiese venido al mundo al mismo tiempo que Ibsen y Bjornson, y como para contrabalancearles, los dos obscuros dramaturgos noruegos hubieran gravitado sobre las almas como una pesadilla.»

De los demás autores importados á Francia, poco podría decirse: la modesta traducción de *El Gran Galcoto*, de don José Echegaray, alcanzó un éxito mediano; Hauptman, pasó también; Gabriel D'Annunzio fracasó, á despecho del incontestable valimiento de Eleonora Duse; Sudermann, menos hábil que Sardou, tam-

bién zozobró; el extraño Maeterlinck, apenas pudo reunir en el Teatro Gimnasio trescientas personas...

El problema, por tanto, de averiguar lo que el teatro francés es y puede ser, deberá resolverse estudiando separadamente la formidable labor de sus autores, y con perfecta seguridad de que las literaturas exóticas habrán influído muy poco en esta producción.

¿Hacia qué horizontes deriva la dramática contemporánea?...

Francisco de Curel cree, que «el teatro será lo que es desde hace mil años;» Jorge Ancey defiende el teatro *de ideas* y deplora que Ibsen no haya podido aclimatarse en Francia; Alberto Guinón, quiere que el teatro sea, antes que náda, «individualista,» y maldice de las camarillas literarias; Catulo Mendés, vaticina la aparición cercana de un genio que, sintetizando todas las tendencias, determine un impulso nuevo, y añade «que el verdadero teatro sólo puede triunfar definitivamente con obras elevadas, ardientes y bellas;» Hervieu y Sardou, ignoran cuál será el porvenir del teatro...

Las obras de los autores, cuya actividad incesante más bien fatiga que divierte la atención de la crítica, puede agruparse alrededor de los teatros denominados *social* y *sentimental* ó *poético*. Son estas dos tendencias vigorosamente deslindadas, que tienen sus escenarios favoritos y que, aunque originarias del mismo tronco, van apareciendo de día en día más concretadas y divergentes. Contra esto, Mendés protesta:

«¿Por qué—dice—surgirá entre ambos un antagonismo artístico? ¿Acaso la elevación del

alma dificulta la educación del espíritu? Un llamamiento al amor, á la pasión, á la nobleza, á la virtud, ¿deberá impedir un llamamiento á la razón y á la verdad?»

Ello, sin embargo, es así y nada podrá reconciliar por ahora estos dos motivos de inspiración, desemejantes en cuanto á la forma, pero sugeridos realmente por el mismo malestar social, por un único sentimiento de protesta contra aquellos ideales que vinieron al suelo desolándonos con su vacuidad y embustería.

Octavio Mirbeau, espíritu poderoso que un prurito analítico exagerado obliga á vivir en el descontento y la protesta, escribe: «No hay evolución dramática, porque no hay movimiento dramático. El teatro se inmoviliza. Todavía lo vemos en el punto anticuado donde Scribe lo dejó.»

Y prosigue, arrepentido de haber escrito *Los Malos Pastores:* «En el teatro *social*, sólo tengo una fe muy relativa. La obra que defiende una opinión es, generalmente, una conferencia disfrazada, y nada más contrario que esto á las leyes del teatro. ¡Por piedad! No nos lamentemos, no prediquemos, no expongamos tesis, no luchemos por producir en el ánimo del espectador una opinión concreta. Limitémonos, sencillamente, á enseñarle la vida.»

El teatro *sentimental*, también le disgusta. «Desde hace cincuenta años—dice—nos aburren con los ecos de la misma obra insípida, monótona, banal, crispante: ¡la obra de amor!» «El arte dramático se ahoga en esta situación miserable: un hombre entre dos mujeres, ó una mujer entre dos hombres...» «¿Cuándo intentaremos reemplazar el teatro de amor, venera-

ble y mentiroso, por un teatro francamente humano?...»

A lo que añade Luciano Descaves, en *Le Journal:* «Si el grado de civilización de un pueblo se midiese por el número de combinaciones dramáticas sugeridas por el matrimonio, el divorcio y el adulterio, seríamos evidentemente los más adelantados.»

Tales lamentos me parecen inconsiderados y fuera de justicia. No es el arte, como dice Mirbeau, lo que se ahoga en la monotonía sempiterna de los afectos humanos; son los artistas de pobres recursos, de inventiva cansada y de floja sentimentalidad, quienes desmayan al verse obligados á describir, sin otras variantes que las ligerísimas de tiempo y de lugar, lo que Esquilo, Shakespeare y Hugo, pintaron. Todo es viejo bajo el sol; todo, sin embargo, puede ser interesante, atractivo, genuinamente bello. Nada más viejo que la muerte, nada más vulgar, más sabido; nada, tampoco, más emocionante. Descríbase bien ese trance supremo en que dos seres que se amaron se dan la mano por ultima vez, reconstrúyase intensamente la soledad del que se queda y la qüietud, el frío y la destrucción lenta que ya comenzó á torcer la boca, eternamente cerrada, del que se fué, y la emoción de lasdespedidas irremediables llenará de agua nuestros ojos. Y, como el dolor, el cariño, el entusiasmo, la fe y todas las viriles afirmaciones de nuestra personalidad. Desear el olvido ó desdén de estos sentimientos, equivale á pedir la formación de un mundo nuevo, de una humanidad nueva, lo que es imposible. El arte no envejece; mañana, como ayer, la cólera de Aquiles, el desconsuelo de

Príamo, las lágrimas de Andrómaca, serán admirables; sobre la belleza, los siglos resbalan: la gloria de Praxiteles sólo se extinguirá con el último resplandor que el sol, al apagarse, arranque al mármol de la Venus de Milo...

¿A qué, pues, lamentarse de que nadie lleve al teatro pasiones nuevas? ¿Hay, quizá, en el hombre veneros sentimentales por explorar? ¿Acaso reímos ó lloramos actualmente, de distinto modo á como nuestros tataradeudos, de hace cuatro mil años, lloraron y rieròn?... Los géneros literarios, ó lo que los dramaturgos llaman el «modo de hacer», podrán variar, pero la belleza, en su esencia, es eterna, inmutable y única. Pedir, como pide Mirbeau, «un teatro francamente humano», con pasiones, virtudes ó intereses, hasta hoy desconocidos, es síntoma seguro de impotencia, desorientación y agotamiento; es absurdo... tan absurdo como la pretensión del químico, que, no sabiendo fabricar el óvulo, buscase los elementos primordiales de la vida fuera del mundo.

En nuestro teatro el amor prevalece con predominio casi absoluto. Ello, sin duda, obedece á que la lucha por la existencia se presenta en los países bien soleados, en circunstancias relativamente benignas y allanables, y á ciertas leyes atávicas contra las cuales la civilización, que tan eficazmente blandea y suaviza las costumbres, puede muy poco. Apartados del gigantesco torbellino comercial del mundo moderno, la vida afectiva llena nuestras horas; como para los trovadores medioevales, el amor continúa pareciéndonos la única ocupación digna del ánimo; los celos nos timonean; el honor cifrado en la fidelidad de la es-

posa, absorve nuestro pensamiento, adquiriendo las proporciones excelsas de un dios, y enamorados incorregibles de la aventura, nada nos parece tan importante, tan trascendental, tan sagrado, como la cita de una mujer...

La vida en Francia es muy diferente: la tierra, aunque fértil, produce apenas lo necesario para satisfacer las necesidades de una población numerosísima; el combate por el pan es terrible: los luchadores se hostigan con un ardor que el miedo de llegar á viejos sin haber vencido, estimula hasta la crueldad; para los caídos, no hay cuartel y los fuertes, los *arrivistas*, se sirven de ellos, como de escaños, para seguir subiendo. Este pelear incesante, ese mérito que el mucho quehacer da á las horas, esa celosa vigilancia conque cada cual procura no perder un ápice de las posiciones conquistadas tenía que reflejarse en la literatura y especialmente en el teatro. Poco á poco y por exigencias muy legítimas de la época, los artistas contemplativos van desapareciendo; el desarrollo de la prensa ha restado importancia al libro, el público desea recibir un eco claro y conciso de lo que sucede, y el periodista, para gustar, habrá de escribir corto y deprisa: triunfan la crónica ligera, el cuento ameno, de exposición breve, con descripciones sobrias, como telegramas, que parezca compuesto para ser leído rápidamente y entre dos estaciones...

El teatro ha fotografiado con exactitud dolorosa este «momento social»; los autores, presos en la obsesión cotidiana, ineluctable, del problema pecuniario, llevan sus ansias al drama; el dinero lo invade todo, avilanta todas

las conversaciones, emponzoña y tuerce todos los cariños, y, al hablar así, no me refiero á aquellas obras que plantean el verdadero problema social, el conflicto, cada vez más inminente, de la blusa y la levita, porque noble es reclamar para los desheredados que nada tienen, algo de lo mucho que malgastan los felices á quienes, sin haber trabajado, todo les sobra, sino á las comedias del patriciado ó de la burguesía, en las que las ambiciones rastreras, los adulterios interesados, las tolerancias por especulación y los matrimonios por vergonzoso cálculo, mortifican el ánimo con el cuadro de las peores bajezas. Y así vemos aquel marido, de Alfredo Capus, que permite á su mujer tener relaciones con un hombre rico; hermanos que, por no mermar en un tilde su herencia, se niegan á ceder en provecho de la dote de su hermana, la cantidad que ésta necesitaría para casarse con el aventurero rico que la burló; vírgenes calculadoras que, como las de Marcelo Prévost, no quieren enamorarse hasta después de haber asegurado, por el matrimonio, su porvenir... Todo lo cual teje una serie de conflictos crueles, repugnantes en su sombría pequeñez, donde las almas mueren sin grandeza.

Entre estos dramas *financieros* podríamos citar *La guerra de los millones*, de Max Nordau, *Juan Gabriel Borkmann*, de Ibsen, y *Una quiebra*, de Bjornson. Las obras francesas de esta índole, son incontables. A vuela pluma recordaré *Los cuervos*, de Enrique Becque, relato conmovedor del bárbaro *spoliarium* que varios miserables practican en los herederos

del amigo que acaba de morir; *La Dolorosa*, de Mauricio Donnay; *Degenerados*, de Miguel Provins, obra que citaría como modelo de dramas innobles, si Alberto Guinon no hubiese estrenado *Decadencia*...

Intimamente ligado á este «teatro de dinero» y como una variedad del mismo, está el teatro *antisemita*, reanimado por los rencores que despertó el proceso Dreyfus. La razón es obvia: los judios son dueños de los Bancos más poderosos de Francia; compañías de ferrocarriles y de vapores, minas, fábricas, todo es suyo; los franceses no les perdonarán jamás ese florecimiento que estiman injusto.

Max Nordau, que es israelita, planteó el problema judío en su drama *Doctor Kohen*. En vano el sabio judío protagonista de esta obra, pretende casarse con la cristiana Moser; la familia de la joven se opone al matrimonio y un hermano de ésta mata á Kohen en desafío. Para Nordau, las dos razas enemigas, no se reconciliarán nunca. De tendencias análogas son, por no citar otras obras menos importantes, *Decadencia*, *Ultima cruzada* y *El Exodo*, de León Fauchois, quien, más indulgente ó menos pesimista que Max Nordau, tiende á probar que el antisemitismo francés es menos intransigente y radical de lo que parece, como lo demuestran las conversaciones del abate Bourda y el rabino Jacobo Hirch, quienes reconocen que la cuestión judía mejora, simultáneamente, las ganancias de la iglesia y de la sinagoga...

Examinando aquellas ideas que más esclavizan la atención y con ella la inspiración de los autores franceses, hallo otro grupo de obras que no recuerdo tengan semejante en

la literatura dramática española, y que sirven de nexo ó guión entre el teatro *social* y el lírico sentimental, del que continúa siendo gloria y pontífice máximo Edmundo Rostand.

Me refiero á los dramas que plantean los problemas de la maternidad y del divorcio.

El número, siempre creciente, de divorcios, la benevolencia con que las tolerantes costumbres modernas otorgan una seriedad, casi legal, á los ayuntamientos ilegales y los obstáculos, á veces insuperables, que la miseria opone á la crianza y educación de los hijos, han disminuído, con el número de matrimonios, el número de nacimientos. La necesidad, obligando á la esposa á buscar trabajo fuera de casa, porque el sueldo del marido es, en una desgraciada mayoría de casos, insuficiente para vivir, resfría el amor al hogar y abre á la tentación y á la infidelidad todas las puertas; los hijos que comen y no producen y estorban á sus padres para la batalla, son una rémora, un estorbo odioso. Hace tiempo que la población de Francia no aumenta; médicos de viso han estudiado el mal, cuyas causas conocen, pero cuyo remedio, por ahora, es intangible; las distinciones y los socorros pecuniarios que varias Ligas patrióticas, protegidas por el gobierno, ofrecen á los matrimonios que tengan cierto número de hijos, no han mejorado la gravedad del conflicto; la miseria de los pobres y la ambición de los ricos, que no quieren subdividir mucho su herencia, condenan á la mujer francesa á esterilidad.

El menosprecio del amor legal, de que antes hablé, y esa desviación infecunda del instinto

genésico tenían que traducirse y se han traducido, efectivamente, con abundancia vigorosa, en el teatro.

Las obras que mejor copian este *momento* particular del alma contemporánea, son *Las Tenazas*, de Pablo Hervieu, y *Maternidad*, de Brieux.

El drama de Hervieu tiene una realidad punzante y triunfadora; como todas las grandes tragedias humanas, su argumento cabe en pocos renglones. Irene, romántica, dulce, sedienta de levantados ideales, se casa, por conveniencias de fortuna, con Roberto Fergan, el inevitable marido vulgar, que discurre y habla y es egoísta, como todo el mundo. Llega, al fin, la hora prevista en que Irene acepta las peligrosas exquisiteces de un amor ilegítimo: es un hombre seductor á quien amó siendo niña, y «que parece un ensueño porque viene de lejos»... Resuelta á legitimar su nuevo cariño, Irene decide divorciarse: para esto cree que no habrá obstáculos; bastará con que le diga á Fergan: «No te quiero, no te he querido nunca»... ¿Por qué vivirán juntos los que no se aman? ¿Por qué la ley tendrá sobre los cuerpos más autoridad que el corazón?... Pero Fergan se alza de hombros. ¡Su mujer no le quiere! ¿Y qué?... Él la quiere á ella; el Código pone en sus manos una *tenaza* que no la permitirá huir...

Han pasado muchos años, Irene es casi vieja y tiene un hijo niño enfermizo, raquítico, como amamantado entre dolores; la madre quiere guardarle siempre á su lado, pero Fergan resuelve mandarlo al colegio, y en este último acto estalla el terrible drama, sagazmente pre-

parado en los dos anteriores. Irene, defendiendo á su hijo, confiesa el origen ilegal de aquella pobre vida; Fergan, furioso, quiere arrojar de su casa á la traidora y al hijo de la traición... Pero, no puede; Irene no quiere marcharse; quiere que su hijo tenga más tarde una fortuna y un nombre, y la ley la ampara. Esta vez, la *tenaza* está entre sus manos.

El éxito alcanzado en el Teatro Antoine por *Maternidad* lo achaco, más que al oro literario de la obra, que es bastante mediano, al realismo brutal, heroico, con que Brieux expone la ferocidad, desgraciadamente lógica, conque los matrimonios se oponen á tener muchos hijos. En el tercer acto aparece una sala del Palacio de Justicia; el tribunal está constituído, los abogados y los jurados ocupan sus sitios; en el banquillo de los reos hay una comadrona, tres mujeres y un hombre, acusados de infanticidio. Ninguno niega su delito; fueron criminales *á fortiori;* la miseria lo quiso así. «Cuando la miseria llamó á nuestra casa—dice uno d los procesados—mi mujer y yo empezamos á disputarnos; y á cada nuevo hijo que nacía, nuestro odio aumentaba, porque aquel niño venía á quitarles un poco de pan á los demás...»

En esta extrema izquierda, Pablo Hervieu y Brieux no están solos; con ellos forman los autores del Teatro Feminista; Luciano Besnard, Juan Jullien y el habilísimo Alfredo Capus, que llega suavemente á proclamar el «amor libre,» en el desenlace de su *Rosina...*

Y, no digo más.

Indudablemente, el teatro francés actual, es un teatro *social*, un teatro de *intereses*, empon-

zoñado por las cacoquimias de una humanidad dentro de cuya desgobernada armazón, la existencia va siendo cada vez más difícil. Sin embargo, el teatro *sentimental*, el noble cantor de las altas pasiones confortadoras de la voluntad, aunque olvidado y maltrecho, volverá á levantarse y á reinar. El romanticismo no muere; sobre el silencio angustioso de todas las decadencias, las pasiones y la fe continuarán repitiendo su canción inmortal.

«¡Te quejas—exclama la protagonista de *El Reparto*;—te quejas de compartirme; qué dirías, si fueses tú, quien se reparte!...» Pese á Octavio Mirbeau, este grito sencillo, no morirá nunca; la vida es eso: lucha de intereses, sí, pero también lucha de amores, caza de ideales, fabricación porfiada de esperanzas que, tarde ó temprano vendrán al suelo... Suprimamos la fe, el cariño, los celos, la abnegación, el heroísmo, y la ilusión de vivir habrá muerto. ¡La ilusión! ¿Acaso, siendo lo más embustero, no es también lo mejor de la vida?...

No, el romanticismo no muere; es el hijo del Horizonte, el ensueño de opio de lo distante. Actualmente, las representaciones de *Hernani* y de *Ruy Blas*, en la Comedia-Francesa, se cuentan por llenos. No olvidemos los triunfos fabulosos de Rostand y de Richepin. No olvidemos tampoco, que el teatro de Víctor Hugo, desde que éste murió, ha producido más de cinco millones de francos.

ECHEGARAY

Más de veinticinco años hace que la inspiración brillante y la pródiga pluma de don José Echegaray alimentan nuestro teatro con un generoso raudal de dramas en los que no sabemos qué admirar mejor; si la extravagante genialidad de los asuntos, ó la deslumbrante disposición estratégica de las escenas, ó aquel grandilocuente clamoreo de la frase que aturde y derrota la hostilidad del auditorio con el ropaje esplendoroso de una retórica intachable.

Al principio, los dramas de Echegaray, desbordando un romanticismo especial, muy diferente del romanticismo del duque de Rivas, de García Gutiérrez ó de Zorrilla, sorprendieron y cautivaron la opinión: se le aplaudió, se le admiró; la fama del ídolo, no cabiendo ya en España, llegó á América, inundándola; su prestigio no tuvo puertas. De aquella época son sus dramas, *La esposa del vengador*, *En el puño de la espada*, *En el seno de la muerte* y otros muchos que nadie ha olvidado. Más tarde, la musa de Echegaray evolucionó, desdeñando el drama de capa y espada por

el moderno, ó de levita y sombrero de copa; y como este cambio respondía á cierta mutación de criterio debido al influjo testarudo de nuevas y exóticas literaturas, no faltaron espíritus descontentos que empezasen á morder la fruta con que hasta allí se habían hartado y relamido, hallándola menos castiza, fragante y jugosa. Así, poco á poco y por obra del tiempo, que no respeta lo falso por muy ricas que sean las galas de que vaya vestido, el teatro del señor Echegaray va anticuándose y como descalificándose á sí mismo y asombrándonos, según se aleja, con la espantosa vacüidad de sus oropeles; tanto, que no trascurrirán muchos años sin que nos pasme el recuerdo del sincero entusiasmo que aquellas obras, ayunas de sostén y de hilvanación lógica, nos causaron.

Las creaciones del señor Echegaray son como las armaduras: por fuera y desde lejos, ¡qué bruñidas, qué fuertes!... Luego nos acercamos á ellas, las golpeamos y suenan á hueco, las abrimos... y nada; allí no hay carne ni alma; están vacías.

Al triunfo de Echegaray y él se complace en reconocerlo así, han contribuído las actrices y actores más excelentes: todos le secundaron á maravilla, todos pusieron al servicio de sus hermosas locuras la delicada flexibilidad ó el arrojado ímpetu de sus temperamentos; el éxito, pues, tratándose de obras de tan artificiosa índole, corresponde á muchos. Nuestro gran dramaturgo, por tanto, hubiera podido decirles á María Guerrero y á Díaz de Mendoza, lo que Eugenio Labiche escribió á Lhéritier, el primer actor del Palacio Real, quien le felicitaba por haber sido electo miembro de la Academia

Francesa: «Muchas gracias, querido Lhéritier. Pero no dudo que sean usted y sus compañeros, los que me han acercado el sillón.»

Al señor Echagaray le apoyaron los actores y también el público. Es inverosímil la tolerancia que el éxito y la costumbre impusieron á la opinión. El público sabe que los dramas de su autor favorito, ni pueden suceder ni ocurrieron jamás en ninguna época; que los personajes aquellos son absurdos, bufones ó neciamente campanudos y desposeídos, desde luego, de todo carácter humano; que los argumentos carecen de lógica, que las escenas se suceden caprichosamente, sin otra ley que el antojo del creador y como traídas á remolque y por los cabellos; y que los desenlaces, por sobradamente inauditos y descomunales, violan toda realidad, aunque sin llegar, las más de las veces, á la belleza del horror... El público conoce esto y, sin embargo, deja gustoso que le engañen: tan inmensa, tan definitiva, tan inimitable, es la fascinación teúrgica que el nobilísimo carácter, los caballerescos arranques y el verbo llameante del señor Echegaray, ejercen aún sobre los más indiferentes y distraídos. Sí: nadie negará que los héroes de Echegaray hablan demasiado y demasiado bien; pero la frase siempre es hermosa, oportuna la réplica y las pasiones, llenas de fuego, se buscan y chocan y centellean como espadas; todo lo cual, exaltándonos hasta ponernos fuera de nosotros mismos, no tarda en conquistarnos.

Toda obra teatral se forma alrededor de un punto concreto ó *punto pesado*, que decía Sarcey; ó sobre una idea, según el ejemplo de Shackespeare. En Echegaray, y al hablar así

me ciño exclusivamente á sus últimos dramas por ser los que mejor definen su personalidad, el concepto matriz, casi siempre es el mismo, salvo variantes ligerísimas; y el pretexto ó nudo, adolece invariablemente de condiciones ridículas, de inverosimilitud. Nada allí está sujeto á razón, los acontecimientos inesperados y estupendos, las casualidades monstruosas, las coincidencias menos previstas, se multiplican, enajenando á los personajes y arrebatándoles en un vértigo; lo que parecía pequeño, se agiganta; lo inmenso, se desmorona; no hay nada seguro; sólo lo extravagante, á fuerza de repetirse, llega á constituir cierta pavorosa normalidad.

El señor Echegaray, comprendiendo que esta es la parte más flaca de su obra, ha querido defenderse.

«El arte en general—dice—y el arte literario en nuestro caso, puede esculpir sus creaciones en *la verdad* ciertamente; y la belleza que de este modo se realice, quizá será aquella que con más vigor llegue al alma, sobre todo en estos tiempos que corren; pero yo afirmo que no siempre la vèrdad despierta emociones estéticas, y que, por lo tanto, la verdad, por sólo ser verdad, no siempre es bella...» Y añade que la belleza reside «hasta en el seno de la imposibilidad material y hasta en los repliegues del delirio.»

Mas yo creo que el ilustre autor no supo colocarse en aquel sitio que su discreto sincretismo le aconsejaba, y que, sin procurarlo ni advertirlo, fué empinándose hacia las regiones á que tendía su temperamento ardiente y quimerista

«En exageración cae el escritor naturalista —dice Echegaray,—como en exageraciones han caído los más insignes escritores idealistas. La exageración del primero se llama nimiedad, pequeñez, prosaismo, pesadez á veces y á veces grosería y falta de decoro; la exageración del segundo se llama insubstancialidad falta de interés humano, frialdad de muerte, y á veces, si se me permite la frase, la nada esponjándose en el vacío.»

Esto último es, precisamente, el obstáculo en que el señor Echegaray tropieza, y el hinchado laberinto por donde se aventura y despista: sus obras carecen de solidez, de humanidad; todo en ellas ocurre «porque sí», sin otra razón que la de buscar aquellos hiperbólicos efectismos que mejor esmalte darán al hilo de la fábula; sus figuras son como muñecos admirables de un admirable *guiñol*...

La falsedad de que todo el teatro de Echegaray adolece, proviene, tal vez, más que de un prurito inconsideradamente fantaseador de su inspiración, de un error de procedimiento.

Edmundo About escribía á un joven literato: «No invente usted jamás. En lo que le ha sucedido á usted mismo ó á sus amigos, hay, seguramente, treinta novelas muy curiosas.»

El señor Echegaray no lo entiende así; su imaginación no sabe ver la grandeza de lo pequeño, ni esas tragedias, calladas y sin efusiones sangrientas, que componen la vida; para él, como para aquel don Julián de *El Gran Galeoto*, no puede haber interés dramático donde «no sucede nada que no suceda todos los días...»

Hablando de Mesonero Romanos, dice Echegaray que el pueblo, que siente más que pien-

sa, «sólo pide al poeta risa ó llanto y emociones, en suma...»

Indudablemente, así es, porque la atención de nuestro público está mal disciplinada y halla enojoso aplicarse al examen de lo que no sea de mucho bulto y fácil alcance. Mas, ¿hemos de negar por esto que hay en la vida vulgar episodios tan grandes, tan terribles, tan fatales, que podrían obscurecer el horror de las más célebres tragedias? ¿O es que somos tan egoistas y tan misántropos que ya los verdaderos dolores humanos no sabrían conmovernos? «Si á cada sonrisa—dice el mismo Echegaray, aunque él, en la práctica, no lo entiende así—que brota en nuestros labios, ó á cada placer que estremece nuestras fibras, pudiera seguírseles como á invisibles viajeros por las ásperas sendas de la vida, al fin les viéramos dar con frecuencia en raudales de llanto ó en ondas de amargura.»

¿Por qué, pues, rebuscar las emociones del dolor y de la risa, fuera de lo habitual, de lo corriente, fuera de lo humano? ¿Para qué remontarnos á las excelsitudes de lo metafísico, ni poblar un escenario de superhombres, si, como brota la savia de la herida que el hacha hizo en el árbol, así chorrea de lo vulgar la savia siempre generosa, interesante, conmovedora, eternamente bella, de la vida?

Examinando el curso de un río, observaremos que, generalmente, las aguas avanzan tranquilas, según la dirección que las imprime el declive del cauce, y que todo en ellas es mansedumbre y al mismo tiempo fuerza, ímpetu, resolución irrefragable de ir hacia el mar; á veces se apartan parcialmente del

talweg, distrayéndose por las orillas, bajo los grupos de sauces pensativos, formando esos remansos sosegados cuya inmovilidad y traspaencia permiten ver su fondo y sobre los cuales las hojas caídas se aquietan; otras, por el contrario, las ondas tropiezan con bajíos y peñascos que atajan su marcha, y entonces, como si protestasen de lo que pretende limitar su poder, se encrespan, arremolinándose, rugiendo, brincando con espumarajos de cólera.

Ahora bien: ¿cómo estudiaremos la corriente del río? ¿Cuando sus aguas saltan furiosas y rotas por los peldaños de la cascada, ó en aquellos remansos donde su marcha se contiene, pacifica y aduerme?... Evidentemente huiremos de ambos extremos, examinando lo anormal de su curso, pues únicamente allí podrá apreciarse la violencia exacta de su impulso, su profundidad media, la coloración y temperatura de sus aguas.

Así en la vida, el dramaturgo, cuyo arte va ligado á la realidad más que otro alguno, no deberá tomar por hito de sus observaciones ni estrella polar de su inspiración, aquellos momentos incoloros, encalmados, mudos, refractarios á la belleza, verdaderos recodos del río de la vida en los que todo es uniformidad, vulgaridad tediosa y quietud; ni preferir tampoco exclusivamente aquellos conflictos donde el amor, el odio, las hipocresías y otros terribles defectos y pasiones, combinados por la casualidad en endemoniado amasijo, levantan esas aparatosas tragedias que, por excéntricas, convencionales y fuera de carril, sólo pueden deslumbrarnos con pasajera impresión. La genuina emoción estética

se hallará en el término medio, en lo habitual, allí donde la corriente solemne de lo palpitante une, á la quietud y decaimiento sosegadores de los remansos, el poder sombrío de las vorágines; á la melancolía augusta de la muerte, la alegría bonachona y fecunda de la vida; á los vértigos pasajeros en que la cólera desnuda las armas, las horas que rinden los ánimos á la confianza y á la paz, un poco monótona pero siempre dulce, del recuerdo...

«Todas las pasiones y todos los conflictos—dice Echegaray,—todos los crímenes y todos los sacrificios, son buenos para el arte, con tal que se encuentre escritor que los comprenda y sepa convertir la masa primitiva de informe mármol en bellísima estatua.»

Y, en otra parte:

«Yo he sostenido, que el objeto fundamental del arte es la belleza: ó de otro modo, que si el artista no engendra emociones estéticas, será cuanto se quiera, santo, sabio, filósofo, sociólogo, político, filántropo, nihilista, pero no será ni artista, ni literato, ni poeta.»

Perfectamente: por eso, aun sin defender el teatro llamado psicológico y de observación, que sólo busca la verdad en lo cotidiano y anodino, pues mal puede surgir aquella altivez que toda belleza supone, de lo irremediablemente blandengue, cobarde y raquítico, tampoco veo necesidad de buscar en «el horror» la fuente única del arte dramático, con lo que los nervios del espectador quedarán sometidos, desde la primera escena del primer acto, hasta el desenlace, á una inquietud que irá en angustiosa progresión.

Todos los enredos de la vida necesitan, por

lo menos, un protagonista; pero alrededor de eso conflicto hay curiosos que observan, encogiéndose de hombros, y también indiferentes que pasan de largo y sin mirar. En los dramas de Echegaray «el coro» aparece constantemente interesado en la ruína y desgracia de los personajes principales, cuyas pasiones estorban y punzan con hipocresía solapada y tesón dignos de la hoguera. Además, los protagonistas aparecen invariablemente presos en dilemas espantosos. ¿Por qué los que se aman no podrán unirse antes del final del tercer acto? ¿Por qué precipitar á los padres contra los hijos? ¿Por qué los que siempre fueron buenos y nobles y magnánimos, darán en la muerte y no en la felicidad? Esto ocurre, sí, pero no siempre. ¿A qué, pues, tanta sangre y tantas lágrimas? ¿Acaso no hay grandeza imaginable fuera del amor y del odio? ¿Es que sólo puede haber belleza inconcusa en el espanto de la tragedia?...

No; decir esto sería absurdo; sería negar lo evidente, hacer del mundo un antro abominable, suprimir las tres cuartas partes más plácidas y consoladoras de la vida.



La idea que ha inspirado á Echegaray la mayor parte de sus últimos dramas, es la ley de herencia, el atavismo ó salto atrás, la preocupación invencible de que los hijos sufrirán siempre por lo que sus padres hicieron ó dejaron de hacer; el nudo de la obra, una casualidad estupenda, una coincidencia inverosí-

mil preparada en colaboración voluntaria por los personajes de la obra.

«¿Dónde me lleva esta mano invisible que no me permite detenerme?»—preguntaba Musset.

Esta presión sobrehumana y constante de lo inevitable, que es de donde toma la tragedia su grandeza, no existe en el teatro de Echegaray: allí, las figuras hablan ó callan y hacen esto ó lo otro, según quiere el autor, mas no porque tengan *necesidad* invencible de obrar así; el drama no emana de ellas, sino que, al contrario, son ellas las que se mueven y conversan haciendo cuanto sea menester para que la catástrofe estalle: unos personajes, los que no aparecen, los antecesores, fueron *folletinéscamente* perversos; otros, son neciamente buenos, con bondad pegajosa y risible; aquél es heroico, otro cobarde; los hipócritas y ridículos gazmoños, también abundan; y todos se mueven automáticamente, sin que sus voluntades ofrezcan jamás esos momentos, tan humanos, de debilidad, distracción ó inconsecuencia; siempre fieles al carácter que su creador les impuso, como piezas de ajedrez, que, sea cual fuere el sitio donde estén colocadas, tendrán invariablemente el mismo valor. En la vida, todos los hombres, aun los más fuertes, se sienten cohibidos y como arrastrados, por lo que les rodea; es el influjo esclavizador de las personas y de las cosas: todo rueda, todo se va... los rebeldes, braceando, perneando, protestando á gritos, se van también. Los personajes del señor Echegaray no sufren de este mal; ninguno de ellos obliga moralmente á los demás, ni realiza movimientos, que sean derivación ó reflejo de otros ante-

riores, ni saben por qué son, como son, ni las razones que les impulsan á seguir tal ó cual conducta: éste es hipócrita sin pretexto, aquél es reservado sin motivo y precisamente cuando una frase suya bastaría á deshacer un engaño horrible; otros, imbéciles ó bufos, aparecen sin que nadie les llame, dicen una palabra, aquella palabra, precisamente, que debían callar, y se van. Es un teatro que favorece á maravilla la ilusión de que somos libres.

Otro de los rasgos constantes del teatro de Echegaray, es el amor; sus personajes, ó son hombres que no pueden unirse con la mujer de sus pensamientos, ó celosos sin ventura á quienes se pretende herir en la fidelidad de la esposa adorada, ó simples comparsas que, según las ocasiones, deploran ó celebran la pasión de los protagonistas. Los demás problemas humanos están descartados. Sin duda el señor Echegaray no halla elementos dramáticos en el ambicioso á quien reveses de fortuna indujeron al suicidio; ni en el sacrificio de la mujer que acepta un amante odioso, pero millonario, por salvar al marido deshonrado en una quiebra; ni en la desesperación del hombre que, no hallando trabajo, robó y mató; ni en tantas otras variadas crisis de la vida, si es que únicamente lo espantoso le parece teatral. Los personajes del señor Echegaray no sufren las melancolías de la ausencia, ni los abatimientos de la vejez, ni luchan por el pan: todos son ricos, ninguno tiene otras preocupaciones que las de averiguar lo que hace el vecino, y si alguno trabaja es, según se deduce de sus costumbres y propósitos, por mero pa-

satiempo y vanagloria. ¿En qué, pues, habrían de emplarse aquellas vidas inútiles si no es en amar?

Esta unidad de sentimientos permite que se parezcan los protagonistas de todos los dramas de don José Echegaray: siempre son el mismo hombre y la misma mujer, el mismo dúo amoroso que, salvo variantes levísimas, va perpetuándose de obra en obra.

Otro defecto muy notable, es la falta de tiempo. El señor Echegaray no conoce el incalculable valor de las horas como elemento dramático, y así sus fábulas se desarrollan, á más tardar, en el espacio brevísimo de doce ó quince días. Aquí el señor Echegaray es lógico: como los episodios de sus obras carecen de aquella preparación que todo acto humano requiere, no halló necesario que fuesen madurados por la reflexión y finamente asotilados por la duda; por lo que los amontona, preparando hábiles efectismos, y escenas insoñadas que nos llevan, como las metamórfosis de las comedias mágicas, de sorpresa en sorpresa, y de las cuales escapa el espectador con el espíritu aterrado y mloido.

A mi juicio el drama superior de Echegaray, aquel que mejor traduce su apasionado temperamento y tiene un ramalazo que le lleva á bordear los linderos de lo trágico, es *El Gran Galeoto*, que tan maravilloso intérprete tuvo en la gallarda figura y fogoso ademán de Rafael Calvo. Encierra, efectivamente, esta obra algo lejano, inapresable y superior á la voluntad del protagonista; algo terrible que le induce al crimen y luego al adulterio sin que nada sepa contener su caída; algo artístico,

y fatal qué derrota los deseos de los personajes.

El Gran Galeoto obtuvo éxito grandioso y merecido. Recordaré su argumento:

Don Julián y su esposa Teodora, tienen en su casa desde hace bastante tiempo y como á hijo, á Ernesto, mozo de gran talento y de cuyo padre (¡siempre la herencia!) hubo de recibir don Julián señalados favores. La sociedad, ese «todo el mundo» á merced del cual están las reputaciones más sólidas, hallan raro y vituperable que con un matrimonio donde ella es demasiado niña y él demasiado viejo, viva un joven gallardo, armado con todas las seducciones de la mocedad y, por añadidura, algo poeta. Ernesto ama á Teodora, pero fraternalmente, ó él, cuando menos, así lo cree, pues el cariño filial que siente por don Julián borra de su ánimo todo sucio pensamiento; ella, probablemente, también le quiere aunque no lo sabe. Se trata, pues, de tres personas nobles, y unidas solamente por el más depurado agradecimiento.

El mundo, sin embargo, sigue murmurando y don Severo y Mercedes, hermano y cuñada respectivamente, de don Julián, explican á éste lo que la gente dice y repite. Al principio, don Julián protesta indignado; después, reflexiona: recuerda, efectivamente, ciertas miradas y ciertas frases que acaso embozaron un doble sentido; al fin, duda.

«¡Ah! ¡la calumnia es segura:
va derecha al corazón!»

Ernesto, maliciando lo que sucede y para atajar el daño, deja la casa de su protector pa-

ra instalarse en un chiribitil. Han pasado varios días. Una noche Ernesto abofetea al vizconde de Nebreda, que hablaba poco respetuosamente de Teodora en un corro de amigos, y esto motiva un lance que habrá de verificarse en un cuarto desalquilado de la misma casa donde vive Ernesto.

Momentos antes de la hora fijada para el encuentro, don Julián, acompañado de su hermano, llega á casa de Ernesto, con quien quiere reconciliarse, pues sus celos jamás pasaron de ser vagas y remotísimas sospechas. Ernesto ha salido. Allí don Julián descubre, por la indiscreción de un pisaverde, sobrino suyo, el desafío concertado, y la causa que lo motivó, é inmediatamente y á fuer de hombre bravo y pundonoroso, corre en busca del vizconde.

Don Julián y su hermano acababan de marcharse, cuando llega Ernesto y tras él Teodora, que, enterada, del desafío pendiente viene á impedirlo. Ernesto, que ya la adora, aunque no lo confiesa, se niega á complacerla; ella insiste, probándole que aquel lance sólo servirá para empeorar la situación de todos. Quien debe batirse es don Julián:

En esta discusión se hallan cuando traen á don Julián moribundo; Teodora quiere esconderse, pero la descubren y entonces ni don Julián ni los que le acompañan y sostienen, dudan de que Teodora y Ernesto tienen amores. Ernesto, fuera de sí, y viendo que todo se confabula para acusarle, corre en busca de Nebreda, á quien mata.

Nadie ha olvidado el gesto soberano con que Rafael Calvo describía esta escena:

«Salí loco... bajaban... les detuve...
subimos otra vez... cierro la puerta.
Dos hombres... dos testigos... dos espadas...
después... no sé... dos hierros que se estrechan...
¡un grito!... ¡un golpe!... un ¡ay!... ¡sangre que brota!..
¡un asesino en pie... y un hombre en tierra!...»

En el último acto, Ernesto visita á don Julián, cuyo perdón procura á toda costa. Don Julián está moribundo y su hermano y Mercedes y la misma Teodora, aunque deshecha en llanto, conjuran á Ernesto á que se vaya; él rugiendo como fiera acorralada, proclama su inocencia. Tras una escena terrible, don Julián muere maldiciéndole, y don Severo quiere arrojar á la calle á Teodora, la infame, la liviana, motivo principal de tanto desastre. Ernesto, viéndola sola, maldita y empujada hacia él por la opinión de «todo el mundo», abre sus brazos para recibirla y al fin declara su infinito cariño hacia ella.

Así concluye este drama, que yo llamaría tragedia, y que no dudo sea el alarde más vigoroso, original y feliz, del genio de Echegaray.

Hallo en él, sin embargo, algo imperfecto; el argumento se desenvuelve demasiado aprisa y hay exceso de horror y de sangre: la muerte, verbigracia, de don Julián, es innecesaria; bastaba con que éste hubiese sorprendido á Teodora en la alcoba de Ernesto...

Tales defectos, no obstante, los obscurece y disculpa el fatalismo, alma y grandioso inspirador de la obra. En ella no hay traidores, ni indiscretos, ni ninguna de esas figuras auxiliares ó «de relleno» con que los autores medianos facilitan la llegada del desenlace. Por el contrario, todos los personajes son buenos y s

aman, y, sin embargo, son obligados á aborrecerse. Don Julián, que quería á Ernesto como á hijo, le maldice; Ernesto, que hubiera dado su vida por su protector, le hiere en la honra; Teodora, que nunca fué liviana, tiene que refugiarse entre los brazos de un hombre de quien jamás oyó frases de amor. La sociedad lo manda. Es este drama, en suma, un aspecto muy interesante de esa fatalidad cuya zarpa de hierro todos sentimos, una vez por lo menos, en nuestros hombros; de ese Destino, á ratos sañudo y como consciente, que parece rodar sobre la humanidad hiriendo y quebrantando y machacando voluntades.

Como este artículo va pasándose de largo, nada diré de *Un crítico incipiente*, obra que don José Echegaray califica modestamente de «capricho cómico», y que, sin la sosería de aquella Luisa, que es una *ingenua* de sainete, y los ribetes bufos que afean el carácter de los personajes y hacen empachosas las mejores escenas; hubiera sido una comedia de primer orden. Ni tampoco hablaré de *El Hijo de Don Juan* drama inspirado en otro de Ibsen; creación sombría y triste que graniza sobre el alma hasta dejarla yerta, y que marca una propensión dichosa hacia esa sencillez humana de la que nuestro gran dramaturgo, consecuente con su habitual «modo de hacer», había de apartarse en seguida.

Los dramas *De Mala raza*, *Mariana*, *Mancha que limpia*, *El Estigma*, *El loco Dios* y otros... fueron basados sobre la misma idea: la herencia.

«¡Bah! sueñan ustedes—exclama Echegaray por labios de uno de sus personajes;—na-

die dirá eso ni se le ocurrirá á nadie culpar á una niña inocente por los antiquísimos *regocijos* de unas cuantas abuelas.»

No obstante la exactitud evidente de esta reflexión, el señor Echegaray aparece resuelto á probarse lo contrario á sí mismo. En *De mala raza*, Adelina no puede ser buena porque su madre fué liviana; *Mariana*, «corazón de oro, carácter de hierro, cabeza de pájaro», no quiere casarse con Daniel Montoya, á quien adora, porque su madre recibió del padre de Daniel ofensas gravísimas; Matilde, la infeliz protagonista de *Mancha que limpia*, es blanco de injuriosas sospechas porque no tuvo madre; en *El Estigma*, Roberto purga, suicidándose, lo que robó su padre...

La desequilibrada, último drama de Echegaray que conozco, también tiene «vistas al ayer.»

Con esto termino la *impresión* que el teatro del señor Echegaray dejó en mí. Nada diré, por tanto, pues no quiero ensañarme con el autor que tantas y tan admirables páginas ha escrito, de los trillados procedimientos que emplea en la composición de sus dramas; ni cómo hay argumentos, cual los de *Mancha que limpia* y *De mala raza*, derivados de premisas idénticas; ni cómo todas sus heroínas se parecen á *Mariana*; ni cómo la gallarda figura de Daniel Montoya se repite, aburriéndonos hasta el bostezo; ni hablaré tampoco de ese «coro» de sandios personajes, ridículos sin gracia y gazmoños ó perversos sin motivo, que entran y salen explicando á los espectadores lo que ha sucedido ó va á suceder, y de los que ni el acreditado talento ni el buen gusto del señor Echegaray, saben prescindir.

No, el verdadero teatro no es eso: á pesar de su artificioso mecanismo, de sus paredes de tela y de sus héroes ó príncipes de guardarropía, el teatro es todo verdad y sus personajes, como sus pasiones, como los conflictos donde se hallen comprometidos, habrán de ser, antes que nobles, con nobleza soñada, humanos, con realidad indiscutible.

Sin esta condición, el teatro, cátedra de enseñanzas y espejo de la vida, queda reducido á una serie de escenas más ó menos dichosamente combinadas, á un ramillete de frases, más ó menos sonoras. ¿Y luego?... Nada. Cuando cae el telón, la ficción empieza á desvanecerse, el público se enfría y, al salir á la calle, olvida el drama y habla de otra cosa...

ANATOLIO FRANCE

Vive Anatolio France cerca del Arco de Triunfo en Villa-Said, calle corta, solitaria, abierta entre dos líneas de hotelitos callados que traen al espíritu la impresión plácida, deliciosamente nostálgica, de las ciudades provincianas. Sobre el suelo amarillento, los gorriones corretean rompiendo el silencio con su alegre piar; los árboles alzan sus ramas negras bajo el cielo gris; en el fondo blanco-sucio de las paredes verdean algunas persianas. La media tinta derramó por igual sobre los objetos su poesía enfermiza; todo sonríe, aunque tristemente, con el júbilo apagado, inseguro, de las convalecencias; todo, también, reposa: es la quietud satisfecha de los hogares ricos ó de los artistas, un poco viejos, que ya han llegado...

En casa de France no hay timbres y los visitantes anuncian su llegada merced á una campanilla que mueven oprimiendo un viejo rostro varonil esculpido en un trozo de antiguo bronce florentino. Al fondo del zaguán está la escalera, de encerados peldaños, que

trepa hacia los pisos superiores. Aquel hotel es un museo, un verdadero museo obscuro y mudo, bañado en la tristeza, poderosamente evocadora, de los siglos remotos. Sobre el papel rojizo de las paredes, se escorzan, como brochazos cenicientos, viejos mármoles egipcios y helenos: mascarones animados por gestos de horror ó de cólera; divinidades bondadosas que entornan los ojos en los entortijados primores de los bajorrelieves; dorsos venusiacos que guardan en sus contornos, mordidos por la humedad y el tiempo, un estremecimiento luminoso de los días extintos, todo ello magnificado por el misterio imponente de la leyenda y de los ritos pretéritos. Los muebles frívolos de Luis XV, las fáciles princesitas y los pajes ladinos de Watteau, no penetraron jamás allí. El cuarto donde trabaja el gran artista, ocupa buena parte del piso principal: es una habitación espaciosa, atiborrada de antigüedades y de libros, con una ventana abierta sobre un patio pequeño, cuyas paredes desaparecen de año en año bajo el abrazo invasor de la hiedra.

Anatolio France es hombre delgado y de mediana estatura; su rostro, aguileño y enjuto, recuerda el perfil noble y desengañado de Carlos V en Yuste; sus manos aristocráticas, siempre frías, se dan afectuosamente, convidando á la amistad; bajo la frente espaciosa, sobre las mejillas cubiertas por la blancura amarillenta del marfil, los ojos, elocuentes, afirman, interrogan, acarician; interesándose, admirándose, burlándose de todo con suave ironía....

Anatolio Francisco Thibault, conocido uni-

versalmente bajo el pseudónimo de Anatolio France, nació en París el 16 de Abril de 1844, y sus primeros versos aparecieron en el *Parnaso Contemporáneo* que publicaba el editor Lemerre en 1866; después colaboró en la *Gaceta Rimada*, prohibida por Napoleón III. De aquellos tiempos son sus dos tomos de versos, *Poemas dorados* y *Noches corintias*.

Más de treinta volúmenes autorizan el nombre de France, de quien Julio Lemaitre escribe: «que es la perfección en la gracia y la flor más preciosa del genio latino.» Versos, novelas, críticas, de todo tiene su obra, y es de admirar la armonía que, á despecho de su exquisita volubilidad aparente, preside los diversos aspectos de tan dilatada labor. Desde muy pequeño, aprendió France de su padre, el librero anticuario del Quai Malaquais, el cariño á lo viejo, la afición á los pergaminos polvorientos, cuyo estudio fué desarrollando poco á poco las inclinaciones contemplativas y escépticas del futuro autor.

Anatolio France es *subjetivista* decidido.

«No hay crítica objetiva—dice—como no hay arte objetivo, y los que presumen de poner en sus obras algo impersonal, son juguete de la más artificiosa filosofía. Realmente, nunca salimos de nosotros mismos, y esa es una de nuestras miserias mayores.»

France nos da, en *El libro de mi amigo*, deliciosos pormenores de su infancia. El estudio de la Historia, probando que todos los entusiasmos y todos los anhelos se apagan, y que los imperios mayores fracasan, dieron al autor de *Tháis* ese escepticismo que es el rasgo principal y también la seducción mejor de su ca-

rácter. France no cree en nada intensamente: las pasiones locas, las intransigencias, los fanatismos, lastiman su alma delicada de sentimental, y, aun creyendo en todo, porque es poeta, se burla de todo con sonrisa disculpadora, que es en sus labios de doctor Fausto, iris de indulgencia y de perdón. Además, es un perezoso que, conociendo el mundo íntimamente, no espera de él nada notable; así, las cartas que recibe, suelen permanecer intactas sobre su mesa de trabajo cuatro y cinco días... Por dudar, duda de los libros, él, voluntad solitaria, que vive en el estudio y para el estudio.

«El libro—dice—es el opio del Occidente; ellos nos conducen á la parálisis general...»

En otra página, añade:

«Creedme, á mí, que les adoraba, que me entregaba á ellos largo tiempo y sin reservas: los libros matan... Son nidos polvorientos de donde se escapan como polillas, no bien se les abre, la inquietud y la duda.»

Anatolio France vive en los principales personajes de sus libros: el pirronista Jerónimo Coignart es él, y aquel admirable Silvestre Bonnard, premiado por la Academia Francesa, recuerda al mismo France, tierno, impresionista, volteriano. También es Trublet, cuando pregunta: «Yo soy médico. Yo alivio. Yo consuelo. Pero, ¿acaso podemos consolar, ni aliviar, sin mentir?...»

En los oídos del autor de *El Lirio Rojo*, parece resonar continuamente la terrible interrogación de su maestro Renan: «¿Qué puede importarle esto á Sirio?...» Por ello, sin duda, las críticas que rellenan sus cuatro tomos de

La Vida literaria, son blandas, acariciadoras, como consejos. France no ha sabido machacar brutalmente las ilusiones de ningún artista joven: «Dedicar la inteligencia á la conquista de la verdad—dice—es una iniquidad...»

Los años, debilitando los pruritos batalladores del insigne escritor, diéronle la afición al hogar con sus horas fecundas de recogimiento y quietud. Las delicadas almitas de los niños han atraído reiteradas veces la atención penetrante de France, como lo acredita el volumen titulado *Nuestros hijos*, colección deliciosa de cuentos pueriles. Para algunos críticos, los cuentos constituyen lo más excelente de cuanto la pluma laboriosa de Anatolio France ha producido: son tablitas ingenuas, amenísimas, llenas de palpitaciones, de color y de fe; y parecen en cierto modo—dice Roger Le Brun—á juzgar por la inspiración mística que las idealiza, afirmaciones dogmáticas del autor.»

Actualmente, France prepara los primeros capítulos de una novela cuyo argumento se desenvuelve en los primeros tiempos del cristianismo, y asiste á los ensayos de su comedia *Le Mannequin d'osier*, que pasados algunos días estrenará Luciano Guitry en la *Renaissance.*

He hablado con France algunas veces: es el suyo un espíritu expansivo, conversador, curioso; un espíritu femenino, dulce y simpático, que inspira confianza.

—¿De todos sus libros—le he preguntado,—cuál prefiere usted?

—Ninguno. Son unos malos amigos; viciosos, defectuosos, incompletos... que no supieron corresponder al cariño y á la fe que un día puse en ellos.

Yo, insistí:

—Pero, en fin... ¿Cuál, á su juicio, es el mejor?

Me miró irónico, extrañando que tales pequeñeces me inquietasen sinceramente.

—El mejor de mis libros—repuso—es uno que pensé ha tiempo... que llevo aquí, en la frente: el libro que no he escrito...

Una de las grandes seducciones de Anatolio France es su conversación, salpicada de contradicciones, de puntos de vista inesperados, que se multiplican tejiendo abigarrados efectismos, como las piedrecillas multicolores de un kaleidoscopio. Todo lo dice en voz baja y á medias, temiendo, acaso, en la circunspecta indulgencia de su cortesía, lastimar las opiniones de su interlocutor: asegura y parece preguntar; cuando interroga, su interrogación cobra la autoridad de una afirmación; es un vaivén exquisito, atrayente y amable sobre todo encomio, nacido de su eclecticismo y de la relatividad que el largo alcance de su espíritu otorga á los mudables juicios humanos: sus indignaciones no llegan á la cólera, sus burletas no tocan al sarcasmo; como los libros abiertos, ríe sin carcajadas, habla sin ruido, persuade sin gestos...

Siempre, al salir de su casa, libre del influjo adormecedor de tanta antigualla, me he preguntado:

¿Cuál es la verdadera situación de ánimo de este hombre?... ¿Es un feliz... un resignado... un triste...?

No sé. Detrás de mí, Joselina, el ama de llaves del gran artista, que la costumbre de ver trabajar á su amo durante un año y otro ense-

ñó á caminar de puntillas, cierra sin ruido la puerta del santuario. Yo avanzo por la calle desierta; una claridad lechosa de acuarium invade el espacio; los hoteles duermen bajo sus techos de pizarra, abrillantados por la lluvia. En mi imaginación resurge el pequeño museo donde he pasado una hora, con sus paredes obscuras, sus estantes cargados de libros, sus Sirenas y sus Esfinges evocadoras de viejos ritos.. Y enmedio de tantos recuerdos, el perfil escéptico y simpático de Anatolio France, acogiendo á sus admiradores con cariñosos apretones de manos, aceptando sus plácemes con una sonrisa bonachona de dios antiguo, mientras quizá repite mentalmente, como una oración profana, la pregunta de su maestro Renan:

«—¿Qué podrá importarle á Sirio todo esto?...»

MARCELO PRÉVOST

El autor de *Medio Vírgenes* abre la puerta del saloncito donde el criado le dijo que yo esperaba. Llega bruscamente, pero se detiene indeciso, recogiendo los párpados, como si viniese de otra habitación más clara: al fin se acerca con andar distraído, alargándome una mano corta y blanca. Es hombre de mediana estatura, recio y ágil, esa agilidad vigorosa que promete una larga vida: viste traje de mañana; tiene el rostro ancho y los ojos azules, de un azul pálido. Comprendo que he sido inoportuno. Prévost estaba escribiendo; la vaguedad brillante de su mirada es la del artista que vuelve á la realidad desde muy alto.

—Recibí su carta anoche—dice—y no tuve tiempo de rogarle á usted que aplazase esta entrevista para otro día. Vuelva usted mañana, á la misma hora; hoy no podemos hablar; estoy terminando mi artículo de *Le Figaro*...

Su voz es impaciente, seca, dura; la voz con que respondemos á los que vienen á interrumpir nuestro sueño ó nuestro trabajo. Entendiéndolo así, me despido de Prévost con una

reverencia respetuosa, sin hablar, para no distraerle; y él vuelve á su despacho á largos pasos, arrastrando por la alfombra sus zapatillas en chanclas, á continuar una crónica que le valdrá doscientos cincuenta francos.

Al día siguiente, Marcelo Prévost me recibe en su despacho. Ya no es el artista espontáneo, el verdadero artista, febril, uraño y desdeñoso del bien parecer, que conocí la víspera; sino un hombre de sociedad excelente, conversador y afable, que sabe fortalecer con la cordialidad de su trato la buena impresión de sus libros.

Prévost me enseña toda la casa; luego salimos al jardín; es un precioso rinconcito verde, desde donde se ven las torres gemelas del Trocadero. Prévost cría gallinas, porque le gustan los huevos recién puestos; es una voluntad apacible enamorada del hogar. Estamos á principios de Septiembre; el tiempo es admirable; las callejas enarenadas del parquecillo reverberan al sol; los gorriones pían saltando y aleteando entre la hierba cubierta de rocío; un gallo canta, trayéndonos recuerdos de aldea. Prévost exclama:

—¡Esto es muy bonito!

Le miro atentamente, queriendo adivinar el verdadero origen de su contento. ¿A qué atribuir su alegría? ¿Es una espontaneidad saludable de su carácter ó una resignación? El sutilísimo escrutador de las almas femeninas, aquel cuyos libros, honrados y perversos á la vez, influyeron recientemente en la fuga de la princesa Cheref-Ouroussoff, según ella misma ha declarado, más que los de ningún otro autor,

¿será un austero ó un libertino desengañado, dedicado á contarnos lo que ha vivido?

Recuerdo que Prévost ha escrito sobre la primera página de su novela más famosa:

«Una racha de viento ha pasado sobre mi alma, limpiándola como una era. El sitio donde germinaron y crecieron mis tiernas aspiraciones de niño y mis amores juveniles está libre y dispuesto para recibir una nueva cosecha. Colocado ya en los umbrales de mis años de redención, quiero dedicar algunas horas de mi soledad á inventariar mis malos años.»

Y en otra parte, y á propósito de las arterías y peligrosas emboscadas del mundo:

«Yo he recorrido este país; conozco sus caminos; sé á dónde conducen. Antes de comenzar nuestro viaje, permitidme que os refiera el mío.»

Una curiosidad invencible me lleva á relacionar estas declaraciones con el verdadero carácter del hombre, algo triste, á pesar de su risa, que tengo delante. Sobre el frontal, bombeado y grande, los cabellos comienzan á grisear; tiene la mandíbula y el mentón cuadrados; la nariz es corta y ancha; usa bigote; en las pálidas mejillas, la ambición y el cansancio dejaron dos arrugas profundas; los ojos, aleccionados por las traiciones que habrán visto, son tranquilos y sagaces. Le miro y mi esfuerzo, cuya intención él sospecha, le hace sonreir; es como esos viejos retratos italianos que no hablan y saben muchas cosas. Al fin desisto de mi empeño. ¿Para qué seguir? Nunca descenderemos al fondo de esas almas retraídas que ponen toda su coquetería en ser impenetrables.

Marcelo Prévost tiene concluída la carrera de ingeniero; desde niño fué un estudiante aplicado, pundonoroso, inflexible en el cumplimiento de su deber. En *El Escorpión*, su primera novela, se retrata á sí mismo en la figura episódica del periodista Moriceau. Después publicó *Chonchette*, *La Señorita Jaufre* y *La Prima Laura*, libros que ya atestiguaban el pujante y lozano talento del joven escritor.

Estos esfuerzos, no obstante, pasaron casi inadvertidos. Prévost, tenaz como todos los elegidos de la victoria, no se desanimó y siguió trabajando, y á los treinta años triunfaba con su novela *Confesión de un amante*.

Las confesiones de Federico, cuyos primeros años se deslizaron sin emociones, en una casa triste «habitada por tres ausentes del mundo: dos mujeres y un niño», forman un poemita delicioso, bañado en las incertidumbres, apasionadas y tristes, de la juventud primera.

Creo, sin embargo, que *Confesión de un amante*, es un libro falso, porque la mansedumbre de dos ancianas devotas y una educación religiosa, no bastan á destruir el amor-pasión impuesto á un joven fuerte y sano físicamente, por el ejemplo de su amigo íntimo y por la herencia. Federico es *un raro*. ¿Por qué no quiere á María Teresa? ¿Por qué abandona á Valentina?... El mismo autor parece adivinarlo así, cuando María Teresa, ya moribunda, pregunta al ingrato. «¿Con qué arcilla fuíste amasado, tú, á quien el más violento amor que pudo darte una mujer, no te enseñó á amar.»

Federico, luego de repartir pródigamente

ese daño lento, venenoso, incurable, que sólo saben hacer los débiles, exclama en aquella página que concluye el libro y donde se despide de su aborrecible pasado:

«Más allá del roto horizonte de mis años sentimentales vislumbro un campo sin límites, abierto á la piedad activa, al esfuerzo útil»...

¿Qué quiere decirnos el autor? ¿A qué filantrópicos ideales alude? ¿Acaso, haciendo dichosa á UNA mujer, no realizamos el bien?... «Para justificar la existencia de un alma—he dicho yo en alguna parte,—basta con que esa alma salve á otra.» Haciéndolo así, dividiéndonos todos, según las circunstancias, en redentores y redimidos, la humanidad sería salva.

Posteriormente, Marcelo Prévost ha publicado *Cartas á Francisca*, donde estudia la educación femenina, sosteniendo que la ignorancia de las doncellas suele ser más tarde fuente de disgustos matrimoniales, y que, por tanto, las mujeres deben llegar al matrimonio sabiendo á qué se obligan y sus deberes de esposas y de madres. También citaré sus libros, *El jardín secreto El otoño de una mujer* y *Las vírgenes fuertes*, novela que bien claramente demuestra cómo su autor no tiene confianza en el triunfo del feminismo. En vano la mujer querrá independizarse y vivir separada de nosotros; la soledad espanta. Además, como dice Bourget, hay momentos, «en que todas las diferencias de la educación y del carácter desaparecen ante el imperio inevitable de las leyes del sexo».

Prévost, cual la mayor parte de los gran-

des escritores franceses, es «un ordenado» para quien no hay felicidad fuera del matrimonio, el trabajo y el cumplimiento diario de nuestros deberes. El método que sigue en el planeamiento de sus obras, sean novelescas ó teatrales, siempre es idéntico. Lo primero que necesita es la idea, eje ó columna dorsal, llamémosla así, del libro; luego, alrededor de esta idea matriz, van agrupándose otras ideas secundarias, cada una de las cuales, encarnará en un personaje diferente.

Prévost me lleva á su cuarto de trabajo: una habitación que parece pequeña, porque la mesa donde el maestro escribe es muy grande. Allí veo sus cuartillas llenas de renglones iguales, sin trazos fuertes, plagadas de tachaduras regulares que expresan la labor metódica de un espíritu robusto, equilibrado y celoso infatigable del estilo. Las cuartillas que Prévost envía á la imprenta, siempre van escritas á máquina.

—Es mi señora—dice—quien se ocupa de eso.

Este detalle merece consignarse: Prévost no es de esos autores nerviosos que luchan con su manuscrito hasta el último momento, pareciéndoles siempre que le falta algo: Prévost no siente esa fiebre: ¡tanto mejor para él! Yo me acuerdo de Flaubert, yendo á la imprenta á media noche para enmendar la colocación de una coma...

Marcelo Prévost, á pesar de su robustez física, tiene el ademán apacible; para él no puede haber felicidad donde no hay indulgencia; todos somos flacos y pecadores, todos, por tanto, debemos perdonar, aunque sólo sea por

el interés de ser perdonados. Amemos, olvidemos los ajenos errores, huyamos de la inflexibilidad seria y odiosa: en el fondo de toda felicidad—añade amargamente—«siempre hay un poco de cobardía».

Prévost me invita á almorzar; yo, rehuso; él ríe refiriendo anécdotas de bastidores, y su risa alegre y la franqueza de su gesto inspiran amistad: sus cejas y sus ojos, no obstante, permanecen inalterables... y vuelvo á creer que su contento es postizo y que aquel hombre, después que yo me marche, ha de quedarse muy serio.

Mas, ¿por qué no sería feliz si lo tiene todo, hasta el propósito de no estar triste?

Juventud, robustez, dinero, una casa en París y un lindo renombre conquistado en París. Con eso, nada más, cuenta Marcelo Prévost para ser dichoso.

PASIONES

Desde las columnas de *Alma Española*, Manuel Bueno, uno de nuestros escritores jóvenes más ilustrados y de más sólido y equilibrado crédito, se congratulaba de tener esa deliciosa ecuanimidad que produce el escepticismo nacido de la reflexión sentada y de la visión amplia de las cosas; y, más tarde, examinando *El Dédalo*, de Pablo Hervieu, roza indirectamente la misma cuestión, afirmando que el progreso tiende á borrar las pasiones de la vida diaria...

«...Lo más humillante para nosotros—dice—es que la Naturaleza no se opone á ese feroz é implacable desprecio que inspira la pasión. Todo nace, vive y se reproduce, sin violencia. Sin el amor puede vivir y propagarse el género humano. Basta con que las mujeres y los hombres se unan por casualidad, por capricho ó por cálculo. Una señora, amiga mía, me confesaba qué nunca estuvo enamorada de su marido...

»...Y, á pesar de esas ofensivas contrariedades, la dama ha tenido cuatro hijos muy hermosos é inteligentes.»

¿Y bien?

¿Qué puede probarnos tal hecho y otros de su laya?

Acreditaría, sí, que hay espíritus calculadores, voluntades solapadas y frías que conocen los taimados zig-zags que acercan al triunfo; mas no destruirá la persuación consoladora de que hay almas fuertes, puras, con puridad inmaculada, en las que todo es nobleza, ardimiento y lealtad. La humanidad sólo cambia aparentemente; en su intimidad las pasiones cardinales, malas ó buenas, que rigen el timón de la vida, siempre son las mismas.

«Cuando se pruebe que una de nuestras fibras ha muerto para siempre—dice Echegaray,—y que la herencia biológica no la trasmite, se habrá probado que los fenómenos que de esa fibra dependen acabaron para siempre; cuando se demuestre que una de nuestras facultades se atrofió por completo en todas las razas humanas, se habrá demostrado la muerte parcial de nuestro sér; pero mientras hipótesis tales no pasen de afirmaciones que forjaron el capricho y la bilis de unos cuantos, ó quizá sus propias incapacidades, la masa humana seguirá viva y completa con todas sus potencias y todas sus energías, y con el dolor y el placer que por ella circule en los inacabables oleajes de sus océanos y en las perpetuas luchas de sus fuerzas.»

El señor Bueno, á quien felicito por esa tranquilidad de espíritu que no dudo ayude eficazmente á proporcionarle salud robusta y alegre y duradero vivir, se equivoca creyendo que la Naturaleza nos enseña el desdén de las pasiones.

¡Nunca!

La Naturaleza es pasión, es lucha, revolución secular, epilepsia inacabable: aparentemente, todo es quietud, ritmo plácido, gérmenes que evolucionan sosegadamente en el curso manso de lo establecido; pero, bajo los campos risueños bañados en sol, bajo la superficie de los mares encalmados, sobre el azul celeste adornado por el blanco encaje de los cirrus primaverales, están las grandes calderas donde el agua y el fuego, justando en sempiterno torneo, producen la convulsión formidable de la vida cósmica.

Esto lo dicen la astronomía, la geología, la biología, las ciencias todas, desde aquellas que registran el macrocosmos inacotable, hasta las que, como la histología, persiguen la fecunda vibración vital en las celdillas de lo infinitamente pequeño. Sí; la Naturaleza es pasión, aunque su exterior monótono y pacífico insinúe lo contrario; como los buenos actores, la Naturaleza tiene el gesto parco y la intención elocuente y terrible; uniforme en apariencias, todo es, sin embargo, en sus profundos, violencia, caos, huracán horrísono y desbocado: recordemos el incendio del sol, el fuego que abrasa las entrañas de nuestro planeta, la vida formidable de los cometas, coronados de llamas, divagando por el espacio como pidiendo á su inmensidad fría un calmante al devorante ardor que llevan en sí mismos, el vértigo luminoso de las nebulosas en formación...

Y, descendiendo á lo pequeño, á lo humano, ¿acaso la observación más somera no acusa la misma intensidad, idéntico frenesí, en todos los procedimientos *íntimos* de la Naturaleza?...

¡Engendrar, nacer, morir!... ¿Qué son, más que las tres grandes crisis porque pasa la pasión de la vida?

Dominando los pequeños cariños motivados por la simpatía, la comunidad de sentimientos ó el efímero atractivo de una belleza bien acabada, está la lujuria, una de las pasiones máximas de la carne; y como tal pasión, inconsciente, avasalladora, ciega. Los sexos se atraen, como se atraen los astros, y su conjunción es una epilepsia, un furor que desoye todo discurso, que rompe todo dique, que apaga toda luz... La vida animal se genera, como los mundos, en el vértigo, en una donación de vida que es para los padres la muerte pasajera de la voluptuosidad suma; aquel momento en que el corazón no late y la conciencia se apaga y la sangre se aquieta en las arterias... Y el parto, la transformación de un cuerpo en dos, de una personalidad en dos personalidades, de un pensamiento en dos pensamientos. Y la muerte, aquella catástrofe donde el cuerpo forzosamente, irremediablemente, con la misma ceguedad fatal que presidió su nacimiento, se desorganiza, pudriéndose, deformándose, disgregándose, devolviendo sus ahorros al torrente de la existencia universal.

¡Nacer, morir!...

¿Qué podrán contra estas dos *afirmaciones* de la apasionada Naturaleza (la muerte también es una *afirmación*, pues sirve de pretexto á nuevas vidas), todas las religiones y todos los códigos humanos?...

*
* *

Imitemos á la Naturaleza; seamos, como ella,

apasionados: sólo la pasión es resorte de progreso y fuente de vida, porque la pasión es movimiento; el sincretismo científico, como el quietismo de los místicos, únicamente conduce á la inacción, á la parálisis, á la atrofia, precursoras de la muerte. El *apasionado* lleva en sí un vigor que, mal dirigido, puede arrastrarle al presidio ó al manicomio, y que hábilmente orientado acaso le aupe á las regiones más gloriosas del arte y del bien. Pero del desilusionado, del escéptico, ¿qué rasgo noble, qué esfuerzo heroico, qué abnegación suicida, podrán esperarse?...

De la pasión, en todas sus manifestaciones ó variantes, amor, odio, ambición, fe... emanan las creaciones más altas de la fantasía, las conquistas más útiles del pensamiento, las tragedias históricas más trascendentes; héroes, mártires, sabios, todos sacaron de ella su fuerza sobrehumana. Los hombres más robustos, los más inteligentes (ahí están sus biografías) fueron fruto de un amor intenso; sin la fe fanática que Bernardo de Palissy tenía en sí mismo, la cerámica no se hubiera descubierto; si Leonardo de Vinci hubiese querido menos á Gioccon da, seguramente no habría sabido pintar esa *Mona Lise* ante la cual cuatro siglos han quemado el incienso de su admiración; sin la esperanza ciega de que su sacrificio sería provechoso, los Girondinos no hubiesen subido can tando los peldaños de la guillotina...

La pasión es valentía, riqueza, inspiración, arte, ciencia... y el mismo eclecticismo filosófico, una derivación, consecuencia ó reflejo, de sistemas briosamente impuestos y difundidos.

Combatiendo á Spinoza, para quien el Arte

es «una pasión del pensamiento,» dice Manuel Bueno, que el Arte es «algo independiente de esas tempestuosas calenturas del alma que el vulgo supone simultáneas á todo trabajo intelectual.» También aquí se engaña el señor Bueno, y yo le invito á que repase lo que acerca de esto han escrito Wund, Lombroso y otros fisiólogos eminentes. El trabajo imaginativo adquiere en los grandes artistas, los caracteres de una verdadera fiebre; su inspiración llega á constituir, como en Hoffmann y Edgardo Pöe, una enfermedad; es un estado patológico completamente definido: la circulación sanguínea se precipita, los lóbulos cerebrales devuelven una cantidad mayor de sangre venosa, las funciones digestivas se paralizan completamente, las ideas representativas se agigantan, adquiriendo el sojuzgador poderío de la realidad: recuérdense las alucinaciones de Gerardo de Nerval, de Walter-Scott, de Balzac, de Flaubert...

No obstante, Manuel Bueno reconoce, «que la pasión es el aliado más útil para el escritor que cultiva la literatura dramática, el único elemento que le permite dominar al público...»

¡Naturalmente!... Mas, no por las razones capciosas que el señor Bueno, resuelto á defender su teoría, aduce, sino porque la apasionada ficción de la obra dramática, halagando aquellos gérmenes pasionales que todos llevamos en lo más profundo y que leyes, costumbres y embusteras conveniencias, reprimen y dejan á obscuras, rompe pasajeramente la imbécil uniformidad de la existencia cotidiana, tonificándonos los nervios con el fluído gene-

roso de lo grande, de lo genuinamente heroico y bello, de lo que debía ser...

El escepticismo es la filosofía de los fracasados y de los cobardes: el credo de los viejos. A Renan podemos perdonarle su sincretismo, por eso; porque llegó á él con los años... Además, la influencia del escepticismo es deprimente; su consejo enmollece la voluntad y afemina el impulso, con lo que también disminuye la magnificencia del arte, pues la unión del fondo y de la forma es muy estrecha y «nunca—como escribe Echegaray—en marcos de miniatura cupieron los grandes lienzos, ni en cerrado y mezquino gimnasio lucharon dioses y titanes.»

Manuel Bueno es escéptico y lo comprendo: es más, lo disculpo. ¡Quién sabe!... Acaso hace bien en ser así.

Pero hay «cosas» que no deben decirse, *inmoralidades* que lastiman la virginidad batalladora de las almas, dudas que liman el hierro de las voluntades. Disimulando cuidadosamente los desgarros que la experiencia dejó en nuestra fe empujamos á la juventud á la batalla. ¡Arriba los corazones! La juventud *debe* entusiasmarse, luchar, creer, morir por todo; el hombre que jamás estuvo dispuesto á sacrificarse por el éxito de una idea, nunca fué joven. La fe es el alma de la juventud, su seducción más poderosa; ¡solo los viejos tienen derecho á encogerse de hombros!

Trabajemos por formar una generación fuerte, aventurera, indócil: una generación de rebeldes. El mejoramiento humano, está ahí.

LÓPEZ MEZQUITA

En España, la nación de los entusiasmos fugaces y de los olvidos eternos, ya nadie recuerda del pintor granadino López Mezquita, premiado con medalla de oro en la Exposición Nacional de 1901.

Por aquella fecha, los periódicos hablaron mucho del cuadro *Los presos*, que el «todo Madrid» de las exposiciones y de los estrenos, fué á ver. Es un lienzo de prolija composición y colorido difícil, por el cual pasan, como por los capítulos de una novela, varias figuras de marcada psicología y acentuado relieve, que descubren en el joven autor que las ideó y compuso esa intuición de la vida sin la cual el artista no obtiene jamás la caricia de los éxitos definitivos.

Es la hora del anochecer: al fondo, una perspectiva de gran ciudad; comercios, edificios suntuosos, árboles de un paseo que se aleja emborronándose bajo la bruma; las luces de los faroles salpican la lejanía de puntos glaucos; una muchedumbre que se adivina codiciosa de libertad y de reposo, obstruye las

aceras: los obreros vuelven de su trabajo, las menestralas de su taller; los amantes, que los quehaceres del día separaron, se reúnen gozosos y caminan felices, trabados del brazo; las damas encopetadas dejan su coche y examinan los escaparates donde los primores de la moda ó los tesoros del joyero resplandecen; las heteras caminan á su negocio; los aventureros á su placer. Es él momento feliz de olvidar, con las distracciones de la noche que vá entrándose, las pesadumbres de la jornada.

Sobre este fondo elegante, movedizo y alegre, las siluetas de los presos surgen con mayor entono, como un pelotón de sombras calladas y negras; es un contraste que da á las figuras expresión y realce elocuentes. Allá quedan, en el movimiento y en la luz, los libres, los honrados, los que esperan algo para su ambición, para su paciencia ó para su amor; aquí van los réprobos, el nublado espíritu amarrado á la misma idea: el presidio: un edificio negro y vasto que, como los cementerios, esparce á su alrededor frío y silencio; una puerta que se abre para recibirles y se cierra tras ellos; y luego, patios umbríos, escaleras claustrales, ambiente húmedo de sótano, cerrojos que se descorren gimiendo en el silencio, pesadas verjas que van abriéndose y cerrándose una tras otra, como si aquel terrible alcázar de la esclavitud fuese tragándoles en una deglución inacabable: después, sombras, quietud física, una calma que más tarde llenará el fantasmagórico galopar del furor y de los remordimientos; y la silueta de un vigilante que se aleja con un rítmico tintineo de llaves...

Los presos van de dos en fondo, los hombros

encorvados bajo la lluvia, los mal calzados pies sobre el suelo fangoso. Cada uno de ellos es una historia: son figuras que no gesticulan, que no expresan y caminan queriendo pasar inadvertidas, como avergonzadas de sí mismas; en cambio, y este es el mérito excelso de la obra de Mezquita, la *vida interior* de todas ellas, es enorme: los infelices piensan, recuerdan, tiemblan aún bajo la impresión que su condena les produjo y apenas comprenden su infortunio: no obstante, allá en lo recóndito de sus almas, un sentimiento pundonoroso les lleva á no dejarse ver, á ocultarse bajo las alas de sus sombreros, para que nadie pueda reconocerles más tarde; y esta preocupación de su dignidad atestigua, que en ellos la esperanza de tornar á ser libres no ha muerto.

El lienzo de López Mezquita expone almas altivas, celosas, cobardes; almas cansadas ó familiarizadas con el vicio; almas inconscientes.

Delante camina un muchacho, el paso resuelto, un hatillo al hombro, la cabeza levantada, mirando á la vida frente á frente. No sufre la vergüenza de su caída; las personas sensatas sabrán disculparle; es un niño, la infancia es ignorante y atrevida y fácil á la tentación; la infancia no sabe por qué cae. Sus ojos ríen. mirando al público, sumergiéndose en aquella última impresión de la hirviente vida callejera. y hasta se enorgullece de que los curiosos le miren atentamente, estimándole un sér peligroso á quien, como á los hombres ingobernables y de arrestos, es prudente encerrar. Su delito no es grave; robó, le prendieron. ¿Y qué?... Ya le soltarán y después na-

die tendrá que contarle cómo son las cárceles por dentro. Es un rebelde; la adversidad no le intimida; sus labios se entreabren como para lanzar un grito de guerra; pertenece al grupo de pilluelos que corren y bailan delante de las tropas; es aquel niño alegre que muere cantando en todos los motines, no bien la milicia dispara sobre el pueblo; es Gavroche...

Junto á un viejo que avanza á largos pasos, como contento de volver á la penitenciaría donde tendrá, sin esfuerzo, casa y pan, camina un hombre alto, con gabán gris y sombrero hongo. Es un tipo vecino de todas las ciudades; el tipo del señorito borracho, pendenciero, holgazán, encanallado por el juego y el trato de las mujeres públicas. Sus padres quisieron darle carrera, y los libros, si no redimieron su alma, le aficionaron al buen vestir; después dejó los estudios para dedicarse á un oficio que no aprendió: tiene todos los bajos instintos del hampa, y las pretensiones de la mesocracia donde nació y entre la cual no pudo vivir. Su perfil melancólico retrata su alma; no quiere convencerse de que es un miserable; él es desgraciado, pero no malo; bastante peores son otros que andan libres porque robaron mucho y por mano ajena; su imaginación sofística, inútil ya para deslindar lo malo de lo honesto, le dice que, con alguna mejor suerte, su destino hubiese sido muy distinto...

Pero, á mi juicio, la figura capital del cuadro es otra. Es un mozo de talla mediana, embozado en un ancho tapabocas obscuro: viste pantalón de pana, alpargatas y blusa. ¿Es un obrero? ¿Un contrabandista?... De todo hay en

él; es uno de esos tipos vigorosos que el afán de medro y los vaivenes de la lucha por el pan, fueron empujando de un oficio á otro. Sobre los pliegues de su bufanda y bajo una boina metida hasta las cejas en un movimiento de rabia, surge su rostro cuadrado, de mandíbulas poderosas, sombreadas por una barba inculta; un cigarrillo humea entre sus labios apretados por el desdén; tiene la nariz ancha y grosera; sus ojos fieros producen impresión imborrable: es la única figura del cuadro que mira al espectador, diciéndole, sin ambagiosidades, lo que sus compañeros de *trena*, indiferentes á cuanto les pasa ó hipócritas, piensan y callan.

«El mató porque su víctima no quería dejarse robar, y si mató fué porque tenía hambre... un hambre que no pudo satisfacer trabajando y honradamente en ninguna parte. La sociedad, condenándolo á morir de inanición, le puso fuera de la ley. Nada más; la culpa no era completamente suya; por tanto, no se arrepentía de lo hecho. Y basta: los que no saben lo que es *eso*, que no se atrevan á murmurar...»

Su voluntad no flaquea; irá á presidio, estará allí veinte años, y si, al salir, vuelve á sentir hambre, tornará á herir y á robar: él, no miente; su cabeza levantada atestigua su valentía; sus ojos son duros y certeros como su mano.

A la derecha del obrero va un torerillo, que vuelve la cabeza lanzando sobre una mujer una terrible mirada de odio y de amor: la quiere con todas sus entrañas, y sin embargo, la aborrece; por ella se perdió y está allí, camino del penal... No importa; sabrá soportar su des-

ventura; será valiente y resignado, y cuando salga, la buscará otra vez.

Ella le mira también, mostrándole un niño que lleva en brazos, dándole á entender que aquel mamoncillo, más fuerte que los cerrojos y las cadenas del presidio, les unió para siempre...

En segundo término, una pareja elegante observa á los presos: ella mira con pena á los pobres caídos; él, con curiosidad. es un joven rico, sobre quien el mundo aun no echó dolores.

Aquella comparsa de desheredados nada dice á su espíritu; no comprende el horror de su falta; no sabe que el asesinato, el homicidio ó el robo, son desenlaces á que en el teatro de la vida no se llega sin antes haber representado un drama de miserias muy largo. Para los que viven satisfaciendo ampliamente sus necesidades, sus amores y sus caprichos, la tragedia cuyo factor principal es la falta de todo, no existe; la vida apacible y regalada hace pensar que lo trágico es sólo una invención de los poetas para entretener al público.

Reculo algunos pasos y frunciendo un poco los párpados, vuelvo á observar el cuadro: en virtud de un raro fenómeno óptico, las figuras cobran nuevo brío; los presos andan... Entre los fusiles de la guardia civil, á través de la compacta llovizna que empapa las calles, aquel grupo de almas solitarias camina: son rebeldes, desequilibrados, voluntades indóciles que la miseria ó las pasiones mal atadas empujaron por fatales derrumbaderos: la sociedad, que no supo educarles ni ampararles, les excluye de su seno, les maldice, les encierra.

Uno de ellos se vuelve para mirar á su hijo, fruto infeliz de un amor inmenso.

¿Ese hijo de la pasión, colocado desde la cuna fuera de la ley que le dejó sin padre, y amamantado con leche de miseria y de odios, será la simiente de una sociedad mejor, el amanecer de una humanidad nueva?...

. . . .

López Mezquita, discípulo predilecto de Larroche y de Cecilio Plá, reside actualmente en París, á donde vino pensionado por la infanta Isabel, y su cuadro *El Reposo* obtuvo medalla de tercera clase en el Salón de 1902.

Mas, ¿para qué citar pormenores?

Una vez conocida la obra, ¿por qué hablar de su autor?

El mejor elogio de López Mezquita, todo lo que vale y todo lo que puede llegar á ser, cabe en esta frase:

«Pintó *Los presos*. Tiene veintiún años.»

EL GRAN GALEOTO

Las crisis, inclinaciones y sobresaltos de la caprichosa simpatía, son muy raros. Comprendo que, luego de hablar con una persona y saber que su educación y sus gestos armonizan con los nuestros, sintamos deseos de acercarnos á ella: nada tan agradable y fecundo en puntos de vista y horizontes imaginativos, como leer un buen libro ó asistir á una representación teatral, acompañados de aquel entendimiento hermano, cuyas ocurrencias unas veces nos sugieren ideas originales que no hubieran brotado en la calma de las reflexiones solitarias, y otras perfeccionan nuestro pensamiento, agrandándolo, limándolo, descubriéndole excelencias que, sin el concurso de aquella fácil colaboración amistosa, hubieran pasado inadvertidas.

En este supuesto, el origen de la simpatía es lógico: cada espíritu busca su complemento en otro espíritu que tenga sus aficiones ó que, por el contrario, atesore aquellas cualidades de tenacidad, prudendencia, valor ó blandura, de que su conciencia se sabe desposeída. En el

primer caso, la unión es de somero placer y pasatiempo; en el segundo, es la alianza ó socorro que los caracteres se prestan para orientarse y resistir mejor las traiciones de lo imprevisto.

Pero, ¿cómo explicar esa afición brusca que los ojos de una mujer ó su modo de reir, ó acaso, simplemente, la inflexión dulce de su voz que recibimos de refilón al pasar á su lado, pone en nosotros?... ¿Es su hermosura lo que nos atrae?... Sin duda alguna; mas, ¿qué hay en las proporcienes de su escultura ó en la euritmia de sus ademanes, que no poseen las demás mujeres? ¿Qué atracción diabólica ó de hechicería tiene su carne? ¿Es que su venustidad completa ó define ese ideal estético inconcluído que las fiebres de la adolescencia y la impresión de los primeros libros, compusieron? Y además: ¿Por qué esa impresión plástica se asotila y depura instantáneamente en nosotros, divinizando la figura, magnificándola con no sé qué místicas hopalandas de idealidad y de virtud, que nos haría capaces de amarla castamente?...

Estos galimatías morales, tanto más intrincados cuanto mayor es la intelectualidad del sujeto, merman la acometividad de la emoción. Vamos por la calle; una mujer se acerca; ¡qué orgullosa, qué elegante, qué avasalladora!... Su cuerpo es solemne; la actitud de su cabeza pregona la noble distinción de su abolengo; su mirada nos roza; sobre el armiño de su garganta resplandece un cintillo de esmeraldas; crujen las sedas de su traje; el perfume de sus vestidos llega á nosotros; temblamos; algo muy poderoso acaba de herirnos; algo vi-

gorizador, grande y sano, como una ráfaga marina....

No sucede más; el miedo al ridículo y la pereza, derrotan al deseo. «Esa mujer—pensamos—amará á otro hombre; ¿para qué seguirla?... Y, luego, aunque averiguásemos su nombre y su casa, ¿cómo abordarla ni cómo persuadirla de que sólo ella podría ser nuestra pasión definitiva?...» Y mientras la pereza cobarde entretiene á la pasión, soplando la importancia de los menudos quehaceres diarios, permanecemos inmóviles, dejando perder la hermosa visión.

El hombre anhela conocerlo todo y adueñarse de todo; pero entre su afición y aquella energía que lleva al impulso, hay un abismo de cansancio y de dudas. Sobre esta sima, los codiciosos que, por uno ú otro camino, buscan su medro en la aproximación de los sexos, tienden astutamente á la liviandad hipócrita de las mujeres y al quietismo contemplativo de los hombres «puente de plata...»

No hablaré de aquellos miserables que ejercen tercería, llevando cartas y aparejando entrevistas.

«Este oficio que en doblones
convierte las liviandades,
y concierta voluntades
y se nutre de aficiones,
nombre tiene y yo lo sé,
pero es ponerme en un brete
hacer que diga... y concrete
lo que al cabo no diré.»

Esto es lo más pequeño de lo ruín, lo más repugnante de lo deforme. Tampoco creo que los *galeotos* peores sean la miseria, que una voluntad tenazmente aplicada al trabajo pue-

de conjurar; ni el interés, pues que hay espíritus nobles, incapaces de fingir simpatías; ni la opinión, como el señor Echegaray quiso probarnos en los tres actos de un drama inolvidable. Todos esos son casos fortuítos, momentos sociales inestables, amaños concertados por la miseria y la pobreza, influencias que actúan callando y pasajeramente.

A mi juicio, el mejor aliado de la coquetería femenina, el zurcidor más ducho de aficiones, el corchete más hábil de caprichos, quien continuamente y en todos los lugares nos acosa, exaltando la gracia de las mujeres, ponderando la brevedad de aquel pie ó la gracia ondulante de aquel talle ó el misterio soñador de aquella cabeza; la que musita sin tregua al oído la canción fascinante de las seducciones definitivas; *el gran galeoto*, en fin, es... ¡la Moda!

¡La Moda!... ¿Cómo esquivar su abrazo envolvente? ¿Cómo desoir el consejo insidioso de su perversidad infinitamente experta?

En el teatro, en las carreras, sobre el *boulevard*, en los escaparates de todas las tiendas, la moda triunfa esclavizando nuestra curiosidad distraída, recordándonos porfiadamente que á la adquisición del placer deben enderezarse nuestros esfuerzos y que el amor será la ocupación única de nuestros ratos de ocio. Ella desnudó los brazos, limitándose luego á cubrirlos de gasas sutiles; ella inventó esos corsés maravillosos que, estrechando el talle, suprimen el vientre y aumentan la amplitud y largura del magnífico plano de las caderas; ella disimula el raquitismo de los senos flácidos, trocándolos de mollares y lacios, en pujantes

y apetitosos, y lame y comprime, hasta reducirlas á sus proporciones más armoniosas aquellas carnosidades demasiado rollizas; ella, aprovechando las conquistas de la química, inventa blancos afeites para la nuca y la garganta, y tonalidades rosáceas para las mejillas, y para los labios, vigorosos carmines; ella exalta la gracia de la cabeza con sabios peinados y cubre de pulseras los antebrazos que habrán de anudarse á nuestro cuello, y aprisiona las piernas en exquisitas medias caladas y pone bajo los vestidos de crespón transparente, faldas rosadas que dan la ilusión de que las mujeres, de la cintura abajo, van desnudas...

¿Cómo sustraerse al hechizo victorioso de tantos hechizos combinados?

Pero la ola invasora de la Moda, no se detiene aquí. El terrible galeoto, no satisfecho con dar á la mujer cuantas perfecciones habrán de hacérnosla infinitamente deseable, también la enseña los saludos, el baile, las sonrisas y las actitudes que más imán y bulto darán á su belleza; y como si tantos refinamientos no bastasen, compone perfumes afrodisíacos que no ceden en voluptuosidad á los que incensaban el altar de Citeres, y fabrica esos divanes profundos donde la pasión suele improvisar el proemio de sus idilios, y gobierna la disposición de los dormitorios y el color de las lamparillas nocturnas. Así la Moda, mistificando todas las industrias é influyendo por modo inconcuso sobre el ornato social, ha llegado á constituir un arte tan severo como la escultura.

Conozco esos *maniquíes* animados que pasean sus cuerpos admirables por los salones de Pa-

quin, de Doucet y de otros grandes modistos en boga.

Esos vestidos que admiramos en los bailes de las embajadas ó en los lujosos festivales de la Opera y de la Comedia-Francesa, antes de adornar los palcos ó los escenarios en las noches de estreno, fueron llevados por esas muchachas anónimas que, á despecho de su modestia, reúnen á la gracia de la actriz, el aplomo, el desdén insolente y la mesurada distinción, de las grandes damas.

Cualquiera de los trajes que estos modistos famosos exponen, ha sido objeto de prolijos estudios. El pintor dibuja un figurín que luego somete al examen de los directores de la casa; y éste añade un fruncido y aquél corrige la línea de una solapa...

Una vez aprobado el modelo, se procede á colorearlo y no pasa á manos del cortador hasta que todos los detalles, aún los más leves, quedaron minuciosamente considerados y discutidos.

Este traje vestirá después el cuerpo de aquel *maniquí*, para quien fué compuesto; y de este modo las modelos se convierten en las continuadoras y colaboradoras más útiles de la inspiración del artista.

Cada modisto tiene, por lo menos, diez ó doce modelos, correspondientes á los tipos más diversos de la estatuaria femenina: ésta será pequeña, frívola, traviesa, como una heroina de Mürger; otra, rubia y triste; aquella, alta y ondulante, tendrá la laxitud sensual de las hebreas; tampoco faltarán la gran señora algo displicente bajo su invariable sonrisa de benévola cortesanía; ni la sanguínea, rolliza y nerviosa...

Ante el público, los *maniquíes* van y vienen, despacio ó de prisa, según ellas *sienten* que deben hacerlo para comunicar á su traje el gracejo picante, la ingenuidad virginal ó la fastuosidad regia que el pintor quiso darles.

La divina Raquel es flexible y alta; sus cabellos rubios, de un rubio pálido, casi blanco, forman sobre la frente dos ondas iguales que se recogen hacia atrás descubriendo únicamente el lóbulo sonrosado de las orejas: tiene la nariz recta y sus ojos azules reflejan esa ecuanimidad inmutable de las almas muertas; sus labios carnosos, siempre levemente entreabiertos, han olvidado la sonrisa; su nuca blanca, llena de orgullo, es un desvanecimiento de la espalda. Camina lentamente, moviendo con aristocrático fastidio las largas plumas blancas de su sombrero rojo, de cuando en cuando se detiene para mirar hacia atrás con sus impertinentes; entonces su talle flexible se quiebra, las caderas se ensanchan, la cola del vestido insinúa una medio espiral alrededor de los pies...

Paulina tiene la hermosura fuerte y casta de las amazonas; la pasión arde en sus ojos, sus cabellos son negros; hay en sus movimientos algo varonil, que impone y esclaviza. Viste un traje gris con adornos de plata: el seno bombeado desaparece tras una franja de encajes blancos; un lunar adorna el escote de la espalda; la falda ciñe temerariamente la amplitud magnífica de las caderas y cae sobre la alfombra en pliegues severos.

Susana y Julieta son pequeñas, visten trajes de paseo y cubren sus cabecitas locas con sombreros redondos de paja. Parecen volver del

baño; una adorna su cuello con el gran lazo de una corbata de seda roja; la otra lleva una falda blanca que apenas roza los tobillos. Sus movimientos son impacientes, sus labios no cesan de reir, sus ojos azules hablan á voces: van y vienen cogidas del brazo, apoyándose la una en la otra, mirándose y volviendo la cabeza, como refiriéndose secretos en voz baja.

Viendo trabajar á estos *maniquíes* es imposible negar que son las representantes de un arte que podríamos colocar entre el arte dramático y la escultura, pues que exige la cooperación del color, del ademán y de la actitud.

Todo arte ú oficio tiene una parte mecánica, exclusivamente manual ó muscular, que llega á dominarse con la paciencia de un ejercicio perseverante.

Así, el músico debe realizar frecuentemente aquellos trabajos de digitación que luego le permitirán trasladar á las cuerdas toda la intención de su sentimiento; los cantantes y las bailarinas necesitan vocalizar ó hacer ciertos esguinces y piruetas, que devuelvan á la garganta ó á las piernas su indispensable elasticidad y vigor; los jokeys viven sometidos á una alimentación especial.

De igual modo los *maniquíes*, codiciosos de interpretar fielmente y aun de mejorar el pensamiento del pintor, edúcan su escultura repitiendo ante el espejo un largo aprendizaje de movimientos, ondulaciones y actitudes. Es un ejercicio que embellece los planos generales del cuerpo, dando flexibilidad al talle, placidez á los músculos faciales y elasticidad serena al gesto.

Cada modelo, según su temperamento, *pone*

de marquesa, de cortesana ó de actriz, y la persistencia de esta intención, la terquedad en parecer la más elegante de las heteras ó la más distinguida de las patricias, concluyen imponiendo al rostro una expresión fija y produciendo ese ritmo impecable de aptitudes y de sonrisas nacido del acordado concierto del cuerpo y del espíritu.

La labor de la modelo, es perfectamente artística. Viéndola, las damas experimentan una satisfacción estética, que luego, á su vez, procurarán suscitar entre sus amigas: el traje que hoy viste un *maniquí*, lo veremos mañana en el escenario de un teatro ó en los palcos de las princesas de la moda; luego descenderá al pueblo...

¡La Moda!... ¿Cómo hurtar su poderosa tercería, si es hija de la mujer y ésta sabe, desde la cuna y con inefable clarividencia, lo que más alarma nuestro deseo?... Entre las pobres corredoras de cuerpos alquilables, el interés y la opinión, no logran reunir ese poder dominador, obsesionante, de la Moda.

Ella es hilvanadora inevitable de historias amorosas; ella viste de blanco á las novias y prende azahares en sus cabellos; ella desnuda á las mujeres para llevarlas al teatro y sus condescendencias ponen los primeros peldaños que más tarde servirán de trampolín para el asalto; ella ha rendido más virtudes que el amor; «el gran galeoto...» ¡es ella...!

ELLA Y ÉL

El gran acontecimiento literario de estos últimos meses es la publicación íntegra de la *Correspondencia* de Jorge Sand y de Alfredo de Musset, de cuyos borrascosos amores tanto se ha hablado.

Con fecha 10 de Marzo de 1864, Sand escribía á M. Emilio Aucante nombrándole depositario de todas aquellas cartas y rogándole las publicase después que ella hubiese muerto. Hace pocos meses M. Aucante, sintiéndose muy viejo y sin fuerzas ya para cumplir el deseo de su ilustre amiga, confió el precioso legado á M. Félix Decori, quien acaba de publicarlo escrupulosamente corregido y sin raspaduras ni omisiones.

La historia de esta pasión que dictó las mejores páginas de *Ella y él* y de *La confesión de un hijo del siglo*, es el diario angustioso, desgarrador, de dos almas enfermas, que, no pudiendo vivir unidas, tampoco querían estar separadas. Muchos dicen que Musset abandonó á Sand, dejándola arruinada en Venecia; otros aseguran que fué ella quien, teniendo más edad

y más experiencia que él, lo traicionó y ridiculizó, acarreándole aquel incurable desasosiego moral y aquella suicida afición á la orgía, que tanto hubieron de acelerar su muerte.

Ambas afirmaciones son inexactas. Jorge y Alfredo se amaron ciegamente, locamente, en un vértigo de sublime lirismo lleno de desinterés y de sacrificios: á cada momento les vemos disputarse el placer de morir el uno por el otro, y, no obstante, se lastiman inconscientemente, se destrozan sin querer, emponzoñándose mutuamente con el tósigo de sus propios desequilibrios. ¡No pueden vivir juntos! «Somos—dice Musset—dos águilas heridas que se tropiezan en el cielo y cambian un grito de dolor antes de separarse eternamente.» En este combate, ella siente vacilar su razón; ¿dónde hallar un poco de reposo? ¿Cómo librar sus sienes de la punzante corona de los recuerdos?... «Ya no te amo declara—y te adoro siempre. No quiero nada tuyo y no puedo vivir sin ti. Sólo un rayo del cielo, aniquilándome, podría curarme.»

Este odio, enmedio de tanto cariño, se explica considerando que, en «los amantes de Venecia,» los temperamentos estaban invertidos: él era un débil sentimental, esclavo de su sensibilidad enfermiza; ella, una voluntad varonil, un cuerpo de macho, musculoso y robusto, que necesitaba sangrarse todas las primaveras. Esta inversión moral tenía, necesariamente, que motivar aquellas crisis de celos, de desdén ó de arrepentimiento, que tantas hieles destilaron en la miel de su amor.

Las primeras cartas de Musset fueron escritas en 1834 y son casi festivas. Empieza feli-

citando á Sand por su libro *Indiana* y rogándola el honor de ser su amigo; ¡nada más que su amigo! «Una especie de camarada inocente y sin derechos, y por tanto sin celos ni disgustos, que pueda fumarse vuestro tabaco.»

Aquel sentimiento amistoso se trocó muy pronto en pasión desaforada y los dos amantes, unidos ya por las dobles cadenas de la carne y del pensamiento, se marchan á Venecia. Pero la dicha es corta; Sand enferma de calenturas y Musset se aburre, tildando á su compañera de quimerista y de beata. Una noche, en el Casino Danieli, Musset exclama: «Jorge, me había equivocado y te pido perdón: yo no te quiero.»

El médico veneciano Pietro Pagello, que era amigo del poeta y había asistido á Jorge. Sand, se enamoró de ella; Musset, al saberlo, se alzó de hombros y aun hizo cuanto pudo porque tales amores prosperasen, asegurando que sólo en ellos «su amiga... su hermana,» hallaría la dicha y la paz. Sand, hallándose abandonada por Alfredo y creyendo de buena fe que entre ambos sólo quedaría un cariño fraternal ó filial, aceptó á Pagello. No hay, por tanto, en este nuevo enlace, rastro de infidelidad ni de traición.

Por esta época Alfredo de Musset, á su vez, contrajo unas tifoideas que le tuvieron vacilando, entre la vida y la muerte, dieciocho días, durante los cuales ni Jorge Sand ni Pagello se desnudaron. Al sentirse convaleciente, Musset echa de menos su antiguo amor y reconociéndose causante único de su desgracia, decide regresar á París, buscando en la distancia un poco de alivio: los celos le destrozan

Ella procura detenerle y su llamamiento tiene ya aquel tono de bondadosa superioridad, conque Sand trató siempre al poeta.

«¡No—dice—no viajes así! Todavía no estás bien. No quiero que te vayas solo. ¿Por qué reñir, Dios mío? ¿No soy siempre tu hermano Jorge, tu amigo de antaño?»

Pero sus ruegos son inútiles y Musset se va. Esta separación duró cinco meses y fué motivo de que ambos amantes se escribiesen diecinueve cartas admirables, en las cuales resplandece, con fulgor inmortal, un nobilísimo y depurado anhelo de sacrificio.

«Las cartas—decía Teófilo Gautier—es original que no se paga.»

Y siendo esto cierto, admira ver cómo productores tan fecundos como Balzac, Taine, Sand y otros, tenían ganas, luego de trabajar en sus libros durante ocho ó diez horas, de escribir largas y primorosas cartas, inspiradas en asuntos interesantes y con la estudiada amenidad frívola de una crónica. ¿Pensaron algunas veces Sand y Musset, que sus cartas pudieran publicarse? Probablemente, sí. No obstante, su estilo es llano y algunos párrafos descubren pormenores que nos muestran muy de cerca la intimidad de aquellas dos almas: Musset se lamenta de no tener dinero; ella también dice que lo ha empeñado todo y que algunos acreedores empiezan á molestarla; otras veces escribe á su amigo rogándole corrija las pruebas de su novela *Andrés*, ó pidiéndole doce pares de guantes, unos zapatos de satén negro, un paquete de polvos de pacholí, y papel de fumar y de cartas, marcándole el importe

de cada artículo y recomendándole que no se deje engañar en el precio...

Conviene advertir que, tanto Alfredo de Musset como Jorge Sand, eran dos *cerebrales* unidos por el espíritu mucho mejor que por la sensación. Ella, sobre todo, hubiera sido capaz de amarle hasta la locura y castamente. «Sin tu juventud—dice—y la debilidad que, aquella mañana, me causaron tus lágrimas, hubiésemos sido siempre hermanos.»

Y en otra carta afirma, explicándole á Musset su amor por Pagello: «Yo le amaba como á un padre y tú eras nuestro hijo.»

En Jorge Sand, como en Mme. de Warens, más que la amada, el amigo ó la hermana mayor, aparece la madre: una madre fuerte, inteligente, que aconseja á su hijo. calavera como pudiese hacerlo un hombre de mundo. Sand procura sostener con sus cartas el ánimo vacilante y aniñado de Musset, exhortándole al trabajo, robusteciendo sus ambiciones artísticas, animándole á buscar un cariño nuevo y regenerador.

«Cuida esa vida—dice—que yo salvé quizá, con mis vigilias y mis cuidados... Piensa en tu porvenir, que puede aplastar tantos orgullos ridículos y obscurecer tantas glorias presentes...»

. . . .

»Naciste para crearte una realidad en un mundo más elevado, y para hallar tus goces en el más noble ejercicio de las facultades de tu alma. Ten paciencia y tu vida será tan hermosa como esos poemas que soñó tu inteligencia...»

. . . .

Hablando de aquella mujer discreta y dócil que desea para el poeta, su abnegación maternal desborda:

«¡Y si á esa—exclama—pudiera yo darla un apretón de manos, ya le diría cómo debe amarte...»

. . . .

La actividad de Jorge Sand no se aplacaba con ocho ó nueve horas cotidianas de trabajo, ni con aquellos paseos de catorce y dieciséis kilómetros diarios que luego describía en sus cartas á la condesa de Agoult: la incansable fuerza expansiva de su temperamento exigía el acre divertimiento de las grandes pasiones contrariadas. «Necesito—dice—sufrir por alguien. Necesito emplear este exceso de sensibilidad y de energía que hay en mí. Necesito distraer esta maternal solicitud acostumbrada á velar sobre un ser dolorido y enfermo.» Este deseo de amar, persistió en «la buena señora de Nohant,» hasta el último instante. «No destruyáis las rosas»--decía Sand, ya moribunda, á los que la rodeaban...

Por su parte, Alfredo de Musset correspondía á esta abnegación con otra no menos excelente: «Te amo—exclama—te sé junto á un hombre á quien amas y, sin embargo, estoy tranquilo.»

Y, luego:

»¡Oh, niña mía! Tú vives, eres bella, eres joven, te paseas bajo el cielo más hermoso del mundo apoyada sobre un compañero cuyo corazón es digno de ti. ¡Hombre admirable! Dile que le quiero mucho y que, pensando en él, no puedo contener las lágrimas.»

Más tarde Pagello y Jorge Sand volvieron á

París, y la pasión venenosa de Musset experimentó una crisis terrible: no podía admitir que Jorge perteneciese á otro hombre; aquel sentimiento de amistad ideal conque quiso engañarse, no existía; era necesario huir...

Desde Báden, Musset dirige á Sand cartas magníficas, inspiradas por el doble frenesí de su cariño y de su genio.

El autor de *Noches*, pide para su adorada la inmortalidad. «No, mi bella—dice,—mi amada santa, tú no te acostarás en esa tierra fría sin que ella sepa que te ha sustentado. ¡No y no!... Yo juro por mi juventud y por mi genio, que sobre tu tumba sólo brotarán lirios sin tacha.»

Estas cartas ofendieron á Pagello, quien se creyó engañado. Sand, que era orgullosa, hizo muy poco por calmarle. ¿Para qué?... «Si no tiene fe, es que ya no tiene amor...» Pagello, desesperado, regresó á Venecia.

Entonces Musset y Jorge Sand reanudan su antigua intimidad, pero ya la confianza, hechizo magno de su unión, ha desaparecido. Musset tiene celos de Pagello, adora á Jorge y le aborrece, y unas veces quiere saberlo todo y otras ignorarlo todo; su corazón se rompe; aquello es peor que la muerte...

El poeta vuelve á enfermar; ella le visita y cuando parece que sus voluntades se encalman y van á ser dichosos, tornan á separarse bruscamente y para siempre. El último renglón de esta correspondencia, lo escribió Jorge Sand; es triste como un epitafio, desolado como el pañuelo con que nos despide, desde la playa, una mano querida:

«Adiós, hijo mío. Dios sea contigo.»

Un encanto doloroso, el encanto mudo de las

melancolías inmensas, pesa sobre este libro, confesionario extraño de dos grandes almas. Es uno de esos raros libros que leemos despacio y mirando hacia atrás, en nuestra historia. «Esto lo he sentido yo—pensamos —esto me sucedió también á mí...» La boca se nos llena de hieles acerbas y los ojos de lágrimas; y murmuramos, modulando sobre un largo suspiro esta reflexión vulgar:

—Así pasa todo...

VICTORIANO SARDOU

He visitado á Victoriano Sardou en su casa del Boulevard Courcelles; casa magnífica y fastuosamente amueblada, que podría servir de escenario á un drama de gran espectáculo: tapices soberbios visten las paredes; la tonalidado obscura del mobiliario parece insinuar algo de la complexión soñadora y romántica de su dueño; todo allí es penumbra y quietud; de los levantados techos cuelgan complicadas arañas de bronce.

Conocí á Sardou una tarde de invierno. Al entrar en su despacho, el gran dramaturgo, que sabía el objeto de mi visita, salió á mi encuentro alargándome sus dos manos con efusión seductora de cordialidad y agasajo; fué uno de esos gestos admirables que, suprimiendo de cuajo las frialdades ambagiosas de la etiqueta, equivalen á una intimidad de varios años.

Sardou es de mediana estatura, viste limpiamente, pero con el descuido de los hombres que llegaron á abuelos, y no usa joyas. Todos los rasgos de su semblante afeitado y

cetrino, acusan resolución y osadía: el mentón es vigoroso, la nariz larga parece reir entre dos pómulos muy fuertes; el labio superior se escapa hacia adentro, dando á la boca el *rictus* irónico de Voltaire; una larga melena gris cubre sus orejas y su cuello; bajo las cejas despeinadas por los años, los ojos, escépticos y agudos, parecen repetir lo que Schopenhauer escribía á un amigo suyo: «Estos jóvenes vienen á conocerme para poder vanagloriarse, cuando viejos, de haberme visto en carne y hueso y de haberme hablado...» Nada en él, sin embargo, descubre al humorista bilioso; el ademán es copioso y alegre y fácil la risa; sobre aquella cabeza, menos grave que la de Wagner, á quien también se parece, ni el fastidio ni el desengaño hicieron blanco nunca.

Victoriano Sardou nació en 1831 y sus primeros años se deslizaron bajo el bello cielo provenzal. Ya en París, sus padres quisieron dedicarle al profesorado, pero él empezó á estudiar medicina atraído, más que por una verdadera curiosidad científica, por el aspecto trágico de las salas de disección. Bien pronto las exigencias de la vida le obligaron á abandonar los estudios. Aquellos tiempos fueron terribles; la miseria le expulsaba de todas partes; para poder comer, unas veces daba lecciones de griego y de latín, otras escribía biografías en *La Europa Artista*, ó pasaba las tardes pescando á orillas del Sena...

Entre tanto su buen talento y su inquebrantable tenacidad, le permitieron escribir varias obras dramáticas; entre ellas. *Berna:*

do Palissy, *Nuestros íntimos*, *Flor de Liana* y *Reina Ulfra*, que la famosa Raquel no quiso representar.

La fatalidad perseguía á Sardou. El primer drama que estrenó se titulaba *La Taberna* y fué estrepitosamente silbado por los estudiantes, enemigos del Segundo Imperio: todo contribuyó al fracaso de la obra; hasta la circunstancia de apagarse el gas cuando comenzaba la escena más interesante...

A pesar de lo ocurrido con *La Taberna* en el Teatro Odeón, Carlos Desnoyers aceptó *Flor de Liana* para el Ambigú; pero Desnoyers fallecía poco después y su sucesor perdió el manuscrito. Féval pide á Sardou un drama *raro*, que no recuerde nada conocido, y Sardou escribe *El jorobado*, que debía interpretar Mélingue: pero éste, que era muy celoso y no quería aparecer ridículamente á los ojos de su mujer, se negó á representarlo. El actor Montigny rechazó la comedia *París del revés*, que Scribe halló *inmunda*; y la censura prohibió los ensayos de *Cándido*...

Con estos reveses el Destino se dió por satisfecho, la ola amarga había pasado y el joven luchador, ya bien templado el ánimo por la desgracia, iba á caminar, sin tropiezos, hacia la victoria. Su obra, *Las primeras armas de Fígaro*, estrenada por Déjazet, fué un éxito que le valió ser llamado, «el nieto de Beaumarchais.» Casi al mismo tiempo triunfaba en el teatro del Palacio Real con *Gentes nerviosas*, y poco después robustecía su fama con *El señor Garat* y la lindísima comedia *Patas de mosca*.

«Cincuenta años hace que escribo para el teatro—me dice Sardou,—y el éxito aun sigue sonriéndome. Ahí está *La Bruja*, estrenada ayer... Como para La Fontaine, mi preocupación única es gustar, lo que logro examinando escrupulosamente los gustos de mi siglo. Ya sé que la crítica no es benévola conmigo, pero crea usted que los autores que maldicen del público y hablan de corregir sus gustos, es porque no poseen el arte de agradarle.»

El matrimonio había de marcar en la inspiración del autor de *Divorciémonos*, un nuevo y felicísimo oriente. Esta es la época ó fase *moral* de su obra, y coincide con ciertos pruritos de recogimiento y honestidad que la desenfadada sociedad del Segundo Imperio sintió después de veinte años de orgía. Nadie, mejor que Victoriano Sardou, que había frecuentado las veladas de Compiégne y los bailes de las Tullerías y salvado á la Emperatriz en la terrible jornada del Cuatro de Septiembre, podía responder á tal deseo: así sus éxitos se multiplicaron. A este período deben referirse las obras *Patria* y *El odio*; sus deliciosas comedias, *La familia Benoiton* y *Viejos muchachos;* y sus dramas *Serafina* y *Rabagás*, en quien unos vieron á Emilio Ollivier y otros á Gambetta...

No discutiré aquí el teatro de Sardou, del que conozco más de cuarenta obras; pero aun censurando, en general, la labor del autor de *Tosca* y de *Madame Sans-Géne*, cuyas rebuscadas artificiosidades repugnan cuantos creen que la belleza y la verdad teatrales pueden convivir sin estorbarse, no cabe negar que sus fábulas están hábilmente compuestas, que las

escenas chorrean pasión y enérgico colorido, y que sus personajes y muy especialmente sus mujeres, tienen algo extraño y atrayente, sobre todo encomio. «En mis obras—escribe el mismo Sardou,—la mujer representa, casi siempre, un hermoso papel: el del buen sentido, la ternura, la abnegación. No digo nada de mis hijas...; es una colección de la que estoy orgulloso. Excepción hecha de una ó dos americanas y de las *Benoiton*, podría uno casarse con todas... lo que no es su peor elogio.»

Como otros muchos autores, Victoriano Sardou acostumbra á escribir, no ya los croquis ó siluetas de aquellos argumentos que más tarde habrá de desarrollar, sino también pensamientos, frases dispersas, citas, artículos de periódicos en los que subrayó con lápiz rojo algunas palabras y otros pequeños elementos cuya significación y alcance sólo él conoce, y que luego su imaginación y su memoria, laborando juntas, sabrán interpolar entre los hilos del nuevo drama. Estas notas escritas ligeramente, de sobremesa, en el paseo, yendo de cacería ó en el mismo coche que le lleva ó le trae del ensayo, forman más de cien grandes legajos; algunas fueron apuntadas hace veinte años...

Para trabajar, Sardou elige aquella *situación* que ha de ser *motivo* capital ó escena culminante del drama, y seguidamente comienza á preparar cuantos episodios han de anteceder y de seguir á dicho momento; de tal modo, que éste sea consecuencia obligada de cuanto le precede y también origen fatal y único de lo que le sigue.

Realizado este trabajo preliminar, Sardou

se sienta á escribir. En él, como en Daudet, la producción es violentísima; produce de un tirón, rápidamente y como delirando. A veces se le oye exclamar: «¡Ah, tunanta!»... O bien: «¡Ah, miserable, ya eres mío!»... La cólera de sus personajes le quema, irritándole hasta el paroxismo, obligándole á salpicar el prim original de sus obras de interjecciones y frases soeces. También, según las circunstancias llora ó ríe.

—No es raro—dice,—hallar huellas de lágrimas en mis manuscritos.

Terminada la obra, Victoriano Sardou qu es, simultáneamente un *visual* y un *auditivo*, dedica toda su atención á ponerla en escena. A su juicio, es tan difícil presentar bien un drama, como escribirlo.

Sardou, que se indignó hasta el insulto contra el famoso Irwing, porque éste había representado el papel de Robespierre con botas de reverso y no con medias blancas de seda, nc permite que nada quede encomendado á la discreción ó cuidado de los actores. El lo vigila todo, lo dispone todo, desde el ornato del escenario hasta la forma y calidad de los muebles: si sobre una mesa, verbigracia, ha de haber algunos libros, él determinará cuántos serán y de qué tamaño. Las mismas actrices, aun las más rebeldes, aceptan su autoridad, consultándole el corte y color de los trajes que vestirán la noche del estreno. Sardou da su opinión, que es irrevocable.

—Si no lo hiciese así—dice sonriendo con su risa mordente como un epigrama,—todas querrían presentarse vestidas de rojo, para mejor llamar la atención del público.

Esta hegemonía que el gran dramaturgo ejerce sobre la gente de teatro, naturalmente indócil y orgullosa, proviene de sus muchos triunfos, de su dilatada experiencia y, principalmente, de sus portentosas facultades de actor.

Sardou, con quien han trabajado, desde Déjazet y Félix, hasta Rosa Bruck y Mounet-Sully, imita acabadamente el ademán y la voz de todos los actores; entre su pensamiento y su acción hay siempre armonía perfecta: el ritmo y desembarazo de sus movimientos son impecables. Cuando un actor no halla una expresión ó la justa entonación de una frase, Sardou, que presencia el ensayo desde una butaca, no puede reprimir su impaciencia y brinca al escenario.

—Esto—exclama—se dice así.

Yo he tenido varias veces el gratísimo placer de verle ensayar, y declaro que la gallardía, donaire y brioso apasionamiento de este anciano de setenta y tres años, son magistrales. Todos lo reconocen así y nadie se atreve á contradecirle; y, probablemente, muchos de los artistas que hoy ocupan lugares eminentes en la escena francesa, se congratulan secretamente de que Victoriano Sardou no haya querido nunca ser actor.

La importancia que Sardou otorga á la parte meramente decorativa ó teatral de sus obras, reposa en hechos concretos. Citaré un ejemplo.

La excelente actriz Mme. Pierson y Bertón, ensayaban la escena principal del cuarto acto de *Dora*, que empieza con una tentativa de reconciliación ó seducción por parte del esposo,

y concluye queriendo la mujer arrojarse por una ventana. El escenario representaba un salón: á la derecha, la ventana y una puerta de salida; á la izquierda y en primer término, una puerta oblicua que permitía ver el interior de un gabinete. En el centro y entre dos divanes, un velador. Los actores, sentados en el diván de la derecha, ó sea el más inmediato á la puerta de salida, habían representado la escena muy bien. El autor, sin embargo, estaba descontento.

—Este diálogo—repetía—no gusta y debía gustar; no sé qué sucede; no comprendo...

Su perplejidad se prolongaba, con tanto más motivo, cuanto que todos reconocían que allí, efectivamente, faltaba algo. De pronto, Sardou cayó en la cuenta de que la parte plácida y amorosa de la escena debía representarse en el diván más próximo al gabinete, y desenlazarse en el otro. Esta sencillísima modificación, favoreciendo esas asociaciones inconscientes que el espíritu pone entre los movimientos y las palabras, restituyó á la escena toda su belleza.

. . . .

Mi última conversación con Victoriano Sardou, ha sido interesante y muy larga. El insigne dramaturgo me habla de su niñez; de su abuelo, que sirvió como médico en los ejércitos del Primer Imperio; de cómo conoció á Lamartine dirigiendo, á caballo, un motín popular; de su primera entrevista con la Déjazet; de la fe inmutable que siempre tuvo en sí mismo; de su soberbia posesión de Marly le Roi...

A través de su relato, pintoresco, frívolo, lleno de travesuras y de risas, recuerdo el du-

ro camino que el autor de *Fernanda* ha recorrido antes de llegar á tan alto. Y entonces me acomete esa curiosidad que inspiran todos aquellos que, viniendo de muy abajo, subieron mucho: los grandes artistas, los reyes del oro, los exploradores que violaron el secreto de las cumbres inaccesibles... y que se traduce en esta pregunta:

—Diga usted: usted que trepó tan arriba: ¿qué piensa usted del mundo? ¿Hay, en efecto, horizontes que yo no sabré nunca? ¿Qué conoce usted que yo no haya visto?...

A estas interrogaciones que, al cabo, no me decido á formular, los ojos burlones y penetrantes de Sardou, parecen responder:

—No se apure usted; no se inquiete usted; lo extraordinario no ha existido jamás. Schelling tenía razón: «Todo es uno y lo mismo...»

LA VIRGEN ROJA

Los periódicos de todos los matices anunciaron la llegada de Luisa Michel á París, y fuí á conocerla. El nombre de la gran filántropa, es uno de esos que oímos correr de boca en boca desde niños; además, Luisa, hace pocos meses, estuvo en extremado peligro de muerte, tanto que ya no hablaba, ni oía, ni daba señal alguna de conciencia: era, pues, para mí como un espíritu errante, contemporáneo de épocas remotas y sabedor de inexploradas latitudes, que volvía á nosotros desde las fronteras de otra vida.

Yo esperaba hallar una mujer de cincuenta años, ágil, gruesa, llena de entono y de fortaleza física...

Luisa Michel es una septuagenaria flaca como una momia, débil y exangüe, cuyos finos labios, fatigados ya de predicar el bien, hablan apagadamente y como en secreto. Me recibió en la cama; estaba escribiendo, el dorso apoyado contra un montón de almohadas. Sobre la ancha frente acuchillada por las luchas del pensamiento y la intemperie de todos los climas,

los famosos cabellos rojos de su juventud, se retorcían hirsutos en blanca y rebelde maraña; su nariz aguileña daba á todo el semblante la energía de una afirmación rotunda; en sus ojos, pequeños y azules, de un azul muy claro, resplandecía ese vigor soberano de los que no dudaron nunca; sus manos, que tantos dolores aliviaron en los hospitales de Nueva Caledonia, se movían blandamente, cariciosamente, en su gesto de bendición interminable...

Luísa Michel reside habitualmente en Londres; ahora viene de Newhaven y piensa recorrer buena parte del Mediodía de Francia: Nevers, Bességes, Nimes, Narbona, Perpignan... Después irá á Barcelona. El tema de sus conferencias será la paz, asunto al que los horrores de la hecatombe ruso-japonesa dan interés relevante. Más tarde regresará á París, donde publicará varios libros y estrenará algo...

Hablando, sus ojos chispean, su cabeza fanática resplandece y la voluntad heroica arranca de los pulmones cansados la voz vibrante, altiva, impetuosa, infinitamente persuasiva, de los grandes tribunos.

Para Luisa Michel, que dió la vuelta al mundo y que ha visto tanto y padecido tantas persecuciones y sufrido tantas ingratitudes y tantos reveses, la humanidad es buena.

—Y lo será completamente—añade extendiendo los brazos con ademán dictatorial—cuando toda ella sea consciente.

Su optimismo no retrocede ante ningún obstáculo.

—La vida—dice—también es buena y será mejor cuando desaparezcan la ignorancia, las guerras y los privilegios, legados aborrecibles

de otras edades. ¿Hay nada más hermoso que no pensar en matar ni oprimir á nadie, y saberse al mismo tiempo libre de atropellos y de criminales asechanzas?

Peroraba con exaltación de visionaria, gesticulando, cual si predicase paz en un campo de batalla, y quisiera reprimir, con un sólo ademán, el destructor ardimiento de los ejércitos beligerantes.

Oyéndola, pasan por mi memoria los episodios, de abnegación y sufrimiento, que llenan la historia de esta mujer admirable. Desde muy joven, su voluntad generosa se dedicó á endereзar injusticias y á verter sobre todas las miserias el bálsamo de su dinero y de su palabra consoladora. Dominada por sus obsesión altruista, «la Virgen Roja» cruzó por el mundo sin más deseos ni otro amor que la pasión de la caridad. Formarse un hogar, consagrarse á un hombre, eran ideales harto mezquinos para saciar el infatigable prurito que Luisa Michel sentía de repartir el bien. Ser feliz mientras otros lloraban, vivir en la quietud dichosa de un *interior* burgués, en tanto hubiese vagabundos sin trabajo y sin pan, son egoismos que su alma generosa de apóstol rechazó. Consolar á los abandonados, levantar á los caídos, curar enfermos, predicar la paz y el cristiano olvido de rencores, tales fueron los quehaceres que absorbieron su vida. Luisa Michel, que podía ser rica, está pobre; su caridad es inagotable; su bolsa es de todo el mundo; si la piden dinero y no lo tiene, lo busca; es una de esas almas adorables que contraen una deuda para socorrer una necesidad...

En cierta ocasión, un periodista americano fué á *interviuvar* á Luisa, y le extrañó ver allí un individuo que, tumbado en el suelo, dormía profundamente.

—¿Quién es ese? preguntó.

Ella repuso, alzándose de hombros.

—No lo sé. Hace más de quince días que duerme aquí; sin duda no tiene casa. Por las tardes se marcha y no vuelve hasta hora muy avanzada de la noche. Es un compañero que no molesta. No hablamos nunca. Ni síquiera sé cómo se llama.

. . . .

Mientras hablo con Luisa, han llegado varias personas, á quienes la anciana apenas conoce; hombres y mujeres que escuchan respetuosamente nuestra conversación sentados delante del lecho, formando un semicírculo.

Antes de irme, suplico á Luisa me refiera algún detalle íntimo y raro, que pinte bien su modo de vivir.

Ella frunce las cejas, recogiendo sus recuerdos; luego, sonríe.

—Lo más raro—dice—es que, cuando no me levanto á las siete de la mañana, ya no puedo levantarme en todo el día, porque mi cuarto siempre lo verá usted, como ahora, lleno de gente...

Me voy; Luisa Michel se incorpora en su lecho para decirme «adiós», y yo la veo flaca hasta la sequedad, lívida, exangüe, como una muerta sentada en su ataúd. Sus brazos bondadosos se extienden, despidiéndome. Parecen decirme:—«Olvídalo todo, perdónalo todo; da cuanto tengas, si no quieres que nada te falte...»

EL ARTE DE VIVIR

Los padres sólo piensan en enseñar á sus hijos el oficio ó carrera con que, más tarde, habrán de «ganarse la vida»; pero descuidan explicarles qué sea esa vida á cuya conquista van á lanzarse, y tampoco les dicen su valor, raras veces en armonía con su precio, ni cómo deben recibirla, distribuirla y gozarla.

«Ganarse la vida», según lo entiende la mayoría es obtener, por el personal esfuerzo, aquella cantidad de dinero suficiente para dormir bajo techado, vestirse y adquirir diariamente los alimentos necesarios; es nivelar los fenómenos de asimilación y los de descomposición; es pasar sin hambre, ni frío, ni zozobras, del hoy al mañana, y así siempre, mientras dure esa cuesta mortal que vamos bajando desde niños. Para obtener este resultado, hay quien trabaja ocho horas diarias; otros, más felices, conquistan idéntico beneficio con un esfuerzo mucho menor y aun logran ese premio otorgado al exceso de producción y que llamamos ahorro; los afortunados herederos de familias pudientes, alcanzan esto y más

cobrando las rentas del capital que sus tataradeudos afanaron.

Es indiscutible, por tanto, que la vida es algo cotizable, que se compra y vende á todas horas, y tanto más cara cuanto mayores son la modestia, debilidad ó estrechez, del comprador. Un obrero, para comprar un día de vida, tiene que dar otro, aquel que pasa trabajando; un banquero puede ganar en la Bolsa, y rápidamente, la vida de varios años..

Y yo pregunto:

—¿Qué es la vida? ¿Dónde está ó dónde la echan quienes saben ganarla? ¿Cómo la emplean los que dan por ella ocho, diez y hasta catorce horas cotidianas de trabajo?... Mercamos un sombrero y lo usamos sin que el sombrerero venga después á disputárnoslo ni á decirnos si debemos llevarlo de este ó de aquel modo; compramos un caballo ó una finca, y disfrutamos de ambas propiedades sin que haya semejanza entre el esfuerzo que nos exige su custodia,y el trabajo que exigió su adquisición. Pero, ¿y la vida? ¿Una hora de vida no vale, por lo menos, otra hora y á veces más? Los que creen «ganar su pan», ¿no son víctimas de la más terrible y devorante de las ilusiones? Ante la proa de la nave donde iba embarcado Ulises, las costas de Itaca se alejaban siempre. ¿No será así la vida? Ese continuo andar, ese sacrificio perpetuo del presente en aras del porvenir, ese anhelo heroico con que luchamos hoy para poder reposarnos mañana, esa generosidad con que damos lo que es, por lo que todavía no ha llegado, ¿no será la obsesión alevosa de lo que no se compra nunca y también de lo que no se paga jamás?

Realmente, los que nacieron pobres no heredaron de sus padres la vida, sino la necesidad instintiva de pelear por ella: los ricos, sí, pudieron empezar á vivir desde que despertaron á la luz.

¿Lo hicieron?...

Esta segunda parte también es discutible. Un salvaje tropieza un par de guantes y no sabe cómo ponérselos ni qué hacer de ellos; un jóven civilizado, á quien quizá se le alcance mucho de astronomía y de historia, se encuentra delante de la vida y ciertamente pasará por ella sin estimarla. Todas las bellas artes son difíciles, todas las ciencias son obscuras; pero más nebulosa que las matemáticas, cuyas verdades son susceptibles, á cada momento, de comprobación; ó que la pintura, estableciendo reglas para reproducir los primores del colorido y de la línea; ó que la música, buscando en la vibración una fotografía del espíritu humano, es la ciencia de la vida ó el arte de vivir: ciencia nueva, arte desconocido, de los que el hombre empieza á preocuparse, y que deben enseñarnos lo que podemos hacer con esa vida por cuya conquista batallamos hasta dar en la muerte.

El amor, el dinero y la gloria, son los grandes orientes de la vida; lo que no se hace por casual afición ó por codicia, se hace por vanidad: sin la cooperación de cualquiera de estos resortes impulsores, el hombre es un desdichadísimo mecanismo pasivo, un barco desgobernado, sin brújula, hélice ni timón, que flota inerte, yendo y viniendo según que los pasajeros choques del momento le llevan ó le traen. Hay quien dedica su existencia al culto de un

solo cariño; y quien pospone afectos, comodidades, tranquilidad y salud, al desbordado deseo de amontonar riquezas; y quien muere solo porque, consagrado á cubrir de gloria el nombre que quería legar á la posteridad, no tuvo tiempo de formarse una familia.

De esta trinidad de locuras capitales, dificilillo sería decir cuál es la peor y más absurda. Yo he conocido hombres que se casaron en edad temprana para ser espejo de maridos y modelo de laboriosidad, y que, al llegar á viejos, deploraban secretamente no haber disipado parte de sus juveniles años en aventuras, viajes y superficiales amoríos; y conocí también agiotistas afortunados que, luego de cenar, en vez de ir al teatro ó al Casino, se quedaban leyendo un libro junto á la chimenea, ó se acostaban sin sueño, bostezando de fastidio, echando de menos aquella alegría que huyó con la pobreza de su primera juventud. Respecto á este punto, los artistas, cortejadores gloriosos de la inmortalidad, no son más afortunados que los enamorados ó los amasadores de millones: se pinta un cuadro maestro, se labra una estatua imperecedera, se llena, con cuarenta volúmenes, la historia literaria de medio siglo.

¿Y después?...

El genio, que no amó, ni viajó, ni gustó los placeres del reposo, ni los goces que compra el dinero, al sentir declinar la fiebre de su producción y reconocerse achacoso y quebrantado para la lucha, ¿no sufrirá la nostalgia de haber envejecido soñando entre las cuatro paredes de un estudio?... A los ochenta años Miguel Angel, el genio enciclopédico más maravilloso que ha existido, exclamaba,

en su lecho de muerte: «¡Qué desgraciado soy! Recordando los años pasados, no hallo ni un solo día que haya sido mío...»

De donde concluyo que no es sensato recomendar á nadie que se dedique exclusivamente al cultivo de un amor que probablemente, no habrá de matar en él la lasciva inclinación y pecaminoso curioseo de otros amores; ni al lancinante y suicida acaparamiento de tesoros que más tarde para nada agradable le servirán ni fomentar tampoco inconsideradamente la descompasada afición hacia esas glorias artísticas que, sobre guardar una vacuidad que las desgarradoras palabras de Miguel Angel expresan muy bien, ó llegan después de la muerte, ó tan tarde y á deshora, que ya el triunfador no puede gozar de ellas. El amor, el dinero y la gloria, son galas de la vida que no deben confundirse y menos anteponerse á la vida misma. Sólo la dicha tiene verdadera *sustantividad*; todo lo demás es accesorio, complementos del hecho principal, pormenores bellos de un paisaje bellísimo y único; flores exornadoras de aquella cuesta abajo de que antes hablé. Hacer lo contrario es subordinar el todo á la parte, el conjunto al detalle.

En general, á la terrible pregunta: «¿Cómo debe vivirse?»... Sólo cabe responder:

«Dejando cada cual ir sus acciones tras su gusto, y de modo que las embriagueces de la emoción no nublen la conciencia.

Tal es el hito: toda la ciencia de la vida es esa; todo el arte de vivir está ahí: en *sentir la vida.*

Esta cuestión, interesando los problemas sociales y teológicos más trascendentes, fué co-

mo palenque donde los literatos y filósofos de mayor cuantía combatieron.

Para Kémpis, «vanidad es buscar riquezas perecederas y esperar en ellas: también es vanidad desear honras y ensalzarse vanamente. Vanidad es seguir el apetito de la carne, y desear aquello por donde después te sea necesario ser castigado gravemente. Vanidad es desear larga vida y no cuidar que sea buena. Vanidad es mirar solamente á esta presente vida, y no preveer lo venidero. Vanidad es amar lo que tan presto pasa, y no buscar con solicitud el gozo perdurable.»

Y, también:

«Viniste á servir, no á mandar: persuádete que fuíste llamado para trabajar y padecer, no para holgar y parlar.»

El pesimismo, demostrando la inutilidad de la vida, y el romanticismo, celebrando el amor y el vino como medios de *olvidar la vida*, son tan perjudiciales y enervantes como el ascetismo kempiano.

«...Dadme vino;
en él se ahogue mi existencia; aturdida,
sin sentir huya la vida...»

decía Espronceda.

Y Chateaubriand, que no hallaba contento fuera de los goces de la juventud y del amor, escribía en sus *Memorias de ultratumba*: «La felicidad consiste en ignorarse y en llegar á la muerte sin haber sentido la vida.»

Idéntico resultado pretendía obtener Flaubert, «emborrachándose con tinta.»

¿Por qué este deseo de olvidarnos? ¿Por qué este miedo á quedarnos de cuando en cuando á solas con nosotros mismos? ¿Por qué no tener

el valor necesario para mirar á la vida frente á frente?

Descuéntense de cada día las horas que pasamos durmiendo, ó empleados en conversaciones ó menesteres enojosos, ó trabajando en aquella profesión ó carrera con la cual «ganamos la vida»; y, ¿qué tiempo nos quedará para *vivir*; esto es, para *sentirnos* y darnos cabal cuenta de lo que somos? Si pasamos la vida luchando por ella y de tal modo que este combate lo invade todo, ¿cómo olvidarla después, ni por qué desdeñar la posesión y disfrute de lo que tantos nervios y tanta sangre cuesta? ¿Para qué defender la vida, si no es para *vivirla?*

Esto último sólo se obtiene detallando la vida, escrutando sus pormenores, consagrando á cada momento una curiosidad especial y un estado concreto de conciencia, dedicándola aquella atención penetrante y gozosa que los hombres mundanos otorgan á la mujer que se desnuda ante ellos por primera vez. Todo es digno de estudio, todo guarda algún dolor ó alguna alegría; una vibración, un impulso, una idea; todo, aun lo más pequeño, puede ocultar un secreto interesante: en el fondo del abismo cenagoso, suelen brotar flores enamoradas de la luz; sobre la cresta basáltica de un picacho estéril, el musgo tiende su verde manto. Así, en la vida, nada debe parecernos definitivamente despreciable ni odioso; no hay dolor sin consuelo, ni espíritu tan malo que no disimule algo bueno, ni corazón ruín en quien un noble arranque no despierte eco y simpatía.

«Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux,»

enseña Boileau en su *Arte Poética.* Otro tanto

ocurre en la vida. La vida, generalmente parecerá buena, y el mundo hermoso, si sabemos mirarlos: el arte de vivir, ó lo que es igual: el arte *de complacerse en todo*, de observarnos y de amoldarnos sin esfuerzo ni sacrificio al medio ambiente, es lo único que puede procurarnos un concepto optimista de los individuos y de las cosas. Si el hombre menos presumido tiene necesidad, de tarde en tarde, de mirarse al espejo, para corregir algún desaliño de su peinado ó de su traje y obtener, con auxilio de aquella visión, una especie de afirmación ó ratificación de su personalidad física; ¿cómo no fortalecer el desarrollo de la conciencia, única fuente de donde las más subidísimas emociones emanan, y cristal maravilloso que devuelve al espíritu el retrato de su historia y de sus acciones?

«Busca tiempo competente para estar contigo»—dice Kémpis;—y Mauricio Barrés, maldiciendo del olvido, que es muerte, afirma que la suprema educación del *yo*, consiste en «sentir cómo las horas van deslizándose lentamente.»

Al hablar así, no me refiero á los genios: «los grandes hombres—según el mismo Barrés—no son más que *excitadores* ó *profesores de energía.*» Su misión, por tanto, es luchar, deslumbrar á la humanidad, agitarla, evitar el estancamiento de las conciencias; esos mártires gloriosos llevan su tormento en la acometidad infatigable de sus energías desbordantes. Mas por este elevado rasero no debe medirse al vulgo, á la legión de los hombres insignificantes que envejecen en la desgracia y el fastidio de no saber *vivir la vida*; unos, por aquella cortedad de entendimiento que les impide ver lo

mucho bueno que tienen al alcance de la mano; otros, por la sed mordiente de ambiciones irrealizables.

Para Kémpis, la vida es una expiación; para el epicúreo, un lugar de placeres; para Nietzche, el medio de hacer triunfar una voluntad. La teoría mística es inútil y es triste. ¿Por qué inmolarlos? ¿A qué pasar llorando las horas que pudimos distraer riendo, ni en provecho de quién redundarán nuestros dolores? Epicuro tenía razón: el amor es bueno, pero siempre que sus excesos no rompan el equilibrio mental y lleven á la parálisis de la idiotez; el vino también es alegre, pero debe beberse en tanto ayude al regocijo y fortalecimiento de las personales energías, mas no hasta que la embriaguez, robándonos la noción de las distancias, dé con nuestros cuerpos en tierra; porque el letargo también es hermano de la muerte y en él, como no hay conciencia, tampoco hay alegría. En cuanto á la afirmación nietzcheana sería cierta, si esa voluntad luchadora tendiese simplemente á la conquista de la propia felicidad y subordinando á este propósito todo otro ideal.

Para el cultivo y ensanchamiento del *yo* debemos asotilar la sensibilidad con ayuda de la inteligencia; y después, favorécer la quietud física, el reposo moral y los fecundos campos que abren á la conciencia las autoinspecciones de la pereza.

Lo útil, sirviendo para «ganar la vida,» rara vez aprovecha para «disfrutar de la vida.» Utiles son, en una casa, la alcoba donde se duerme y cobran fuerzas para la batalla del día siguiente; el cuarto de baño, la biblioteca, la co-

cina en que se guisa lo que debe llevarse al comedor. Sólo el salón, donde se fuma y se charla de asuntos indiferentes ó se sueña delante de la encendida chimenea, es inútil. El salón, sin embargo, es exquisito: allí no se duerme, ni se trabaja, ni se come, ni debe hacerse nada que exija una exteriorización ó dilapidación extraordinaria de fuerzas: podemos hablar lentamente y guardando la conciencia de nuestras palabras y actitudes; saborear las impresiones recibidas, preparar otras nuevas, reconstruir escenas pasadas para apreciarlas en su verdadera insignificancia ó magnitud y sin la ceguedad de la emoción; examinar nuestra conducta, vivir según nuestro verdadero carácter y no según la idiosincrasia de una personalidad creada por nuestro ardor ó nuestro fastidio; *sentirnos*, en fin...

Como las casas tienen habitaciones destinadas la pereza, así el espíritu tiene momentos de pasividad, momentos inútiles, perdidos para la acción y para la reflexión fecunda, en los cuales el alma, reconcentrándose en sí misma, se desnuda, atisba y escucha. Esa conciencia plena que adquirimos de nuestra personalidad y que constituye, en cierto modo, «la esencia de la vida,» es la que debemos defender hasta en los momentos de más empeñada lucha, no perdiendo jamás, ante la invasión del mundo objetivo, nuestra calidad de *sujetos*; sabiendo continuamente que somos nosotros los que hablamos, buscamos, negamos ó pedimos, con lo cual, amén de dilatar nuestro espíritu, no correremos el riesgo de avergonzarnos más tarde por tal ó cual frase ó acción lanzada en un momento de inconsciencia.

«Remolco trabajosamente mi fastidio con mis días—exclamaba Chateaubriand,—y voy por todas partes, bostezando mi vida.»

Mal hecho; la vejez tiene, como la juventud y la niñez, placeres positivos que le son peculiares. Lo importante es conocerlos y luego, aprender á saborearlos y á quererlos. Hay que distribuir la vida, administrándola como quien administra un caudal, gobernándola como quien gobierna un caballo. La vida es demasiado buena para ahogarla en vino y demasiado breve para hacer de ella un vértigo: tengamos, pues, el valor de verla pasar...

Habrá vivido más quien haya sabido mantenerse más tiempo dentro de sí mismo.

«LOS MALOS PASTORES»

La ola socialista crece. Como las del mar, avanza rugiente, invencible; invadiendo el periódico, la novela, el teatro después: ofreciendo cuadros magníficos nacidos bajo este doloroso desasosiego causado en los espíritus por la revolución social que viene preñada de horrores, tremolando una bandera negra, fúnebre emblema director de una multitud vejada y hambrienta que caminará hacia su redención chapoteando sangre...

El socialismo triunfó en la novela con el hermoso *Germinal*, de Emilio Zola; en el teatro, ha vencido también: en España, con *Juan José*; y hace pocos días en París, con *Los Malos Pastores (Les Mauvais Bergers)*, drama en cinco actos, que ha causado extraordinaria sensación.

Dicenta, en Madrid, y Octavio Mirbeau, en Francia, coinciden; sus obras están vaciadas en moldes parecidos, y, aunque entre los argumentos de una y otra no hay semejanzas, ambas fueron inspiradas por el mismo pensamiento, tienden al mismo fin, exponen dolores aná-

logos, plantean idéntico pavoroso problema. Dicenta y Mirbeau han expresado la creciente inquietud de esta sociedad desquiciada que busca á tientas ideales nuevos de redención, y conociendo las necesidades de la época en que viven, las expusieron con maravilloso colorido ante los ojos del público *satisfecho* que *no quiere* ver las necesidades ajenas, y de los *indiferentes*, que *no saben* servirse de sus ojos... Mirbeau y Dicenta, viviendo á muchas leguas de distancia, coincidieron dando dos notas agudas, clarísimas, que vibran al unísono fundiéndose en una vibración magnífica y soberana; ellos sintieron, *por reflexión*, las torturas de los vencidos de la vida, y escribieron dos obras terribles en que palpita esa hambre anónima, inconfensa, que empuja al lupanar y al presidio, y donde resuenan esos gritos no formulados aún, contenidos en millares de gargantas que quieren pedir ¡venganza y justicia!... y no saben cómo...

Pero Dicenta nació en España y en Francia Octavio Mirbeau, y esta diversidad de origen imprime á sus producciones diferencias notables de *nacionalidad*.



El drama de Mirbeau fué muy discutido por el público que asistió al estreno, y por la prensa.

Nadie podía imaginarse que Sarah Bernhardt, la aristocrática Sarah, tan acostumbrada á representar papeles de reinas y damas de alto copete, pudiese acoger en su teatro un drama socialista, casi anarquista. La segunda noche

se determinaron en el público dos pareceres contrarios que estuvieron en inminente peligro de provocar un choque ruidoso. A la conclusión del tercer acto, cuando resonaban los clarines anunciando la llegada de las tropas que acudían á rechazar á los huelguistas, los espectadores de las galerías empezaron á gritar: «¡Viva la anarquía, viva la Comuna, mueran los burgueses!...»

Mientras el público de las butacas y de los palcos replicaba hostil, mirando hacia arriba: «¡Viva el ejército!...»

No sucedió más. Después la obra ha gustado; los periódicos tímidos, que al principio no osaron aplaudirla, esperando hipócritamente el fallo público, ahora la elogian y el genio de Octavio Mirbeau triunfa y se impone...

¿Quién es Mirbeau?...

En el tomo octavo del *Diario de los Goncourt*, hay un episodio infantil que le retrata moralmente de arriba abajo.

«*Lunes, 26 Agosto 1889.*—Hoy he pronunciado el nombre de Octavio Mirbeau delante de mi prima, que dijo: «Mirbeau... ¡ah, sí!... ese es el hijo del médico de Remalard, en donde tenemos nuestra propiedad... ¡Cuántos latigazos le he sacudido en la cabeza porque el maldito, para demostrar su valor, se echaba bajo las patas de los caballos de mis coches, y de los de Andlau!»...

Pues bien; aquel niño rubio, atrevido, de mirada inquieta, reveladora de un espíritu indomable, que se tendía delante de un coche en marcha braveando el peligro, es el autor que ahora desafía desde el teatro las iras de una sociedad cobarde que, falta de fe, aplaude

ó silba cuando los ambiciosos afortunados que la dirigen, la mandan silbar ó aplaudir.

El argumento de *Los Malos Pastores* es terrible, conmovedor.

Juan Roule, protagonista del drama, obrero inteligente y arriscado, comprendiendo que la vida es imposible en las minas explotadas por el opulento Hargand, predica la huelga, único medio que, á su juicio, puede conquistar las concesiones que sus compañeros anhelan: en esta empresa le ayuda Magdalena (Sarah Bernhardt), su amante, mujer de inteligencia varonil y corazón nobilísimo, la única que le comprende, le defiende y le alienta en la lucha, con su amor y sus consejos. Declarada la huelga, Hargand se niega á ceder á los deseos de la comisión obrera que va á hablarle, manifestando que sabrá rechazar los desmanes de los revoltosos con las bayonetas de la tropa. El peligro crece y al fin estalla, con grandeza trágica enorme: la escena, durante el último acto, es un campo de desolación; se ven montones de ladrillos que sirvieron para hacer barricadas, muros derribados y humeantes, destacándose sobre un horizonte sombrío bañado en los resplandores del incendio, y por allí pasan, llevados en camillas, los heridos, los muertos.

Es una hecatombe horrible; las mujeres y los viejos que no intervinieron en la batalla, acuden desolados, corriendo de un punto á otro, llorosos, agrupándose alrededor de cada nueva camilla que traen, preguntando á gritos por el hijo ausente, por el hermano que no ven... Y hay episodios patéticos, ayes desespe-

rados, que crispan los nervios. Juan Roule sucumbe en el combate y Magdalena, que lucha á su lado y siente bullir en sus entrañas al hijo de su amante, recibe un balazo en la frente y muere también, arrastrando á la tumba aquel germen halagüeño de futura redención...

Así termina el drama.

En él todos los tipos están magistralmente dibujados: Juan Roule (Guitry), obrero alto, membrudo, inteligente y enérgico, que habla bien, sin retóricas hueras, pero con valentía arrebatadora y subrayando sus palabras con los expresivos ademanes de su mano derecha cerrada, el gesto favorito de los hombres de acción; Magdalena, que le quiere y le admira, con esa intuición maravillosa que ilumina el entendimiento de las mujeres enamoradas; el viejo Thieux, padre de Magdalena, personificación admirable del obrero pasivo, abrutado, que arrastra sin protestas su cadena; y Roberto, hijo de Hargand, el patrono, que, aristócrata de nacimiento y socialista de corazón, procura reconciliar á su padre con los obreros y evitar el choque sangriento de los huelguistas con la tropa, y perece en la barricada predicando concordia á ambos bandos rivales.

En el curso de la acción hay frases felices y escenas grandiosas, fascinantes. La desarrollada entre Dolly, la hija de Hargand, y una pobre vieja que la sirve de modelo para un cuadro. Dolly es compasiva, pero su ligera cabecita de niña aristócrata ignorante de las miserias humanas, no comprende los sufrimientos de la mujer que tiene delante, sentada en un banco, con una cesta de naranjas sobre las ro-

dillas; y sin medir el indiscreto alcance de sus palabras, la felicita por las arrugas de su entrecejo, la demacración de sus mejillas, la expresión desmayada de sus ojos, los rizos blancos desplomados sobre su frente terrosa; ¡oh, qué buena modelo!... y la echa en rostro su fealdad, su vejez, su miseria harapienta, dándola por todo ello su enhorabuena; ¡sarcasmo cruel que calofría al espectador!... Y después se admira de verla tan seria, tan triste: «Con ese semblante—dice—no me sirve usted; alégrese; ¿por qué no ríe?...» Hasta que la anciana no pudiendo reprimir más su dolor, rompe á llorar...

Y también la escena en que Hargand corre entre los obreros preguntando por su hijo, á quien adora, ofreciendo su fortuna por hallarle, llorando como una plañidera, él, que siempre tuvo cerrado el corazón á todo sentimiento compasivo; y más tarde, cuando le ve muerto, arrojándose sobre su cadáver, gritando enloquecido: «¡Roberto, Roberto!...»

Pero los mejores momentos, son los del cuarto acto; tienen una novedad y una valentía nunca vistas. El escenario representa un bosque inmenso, para fingimiento del cual Sarah Bernhardt ha empleado recursos incomprensibles: en primer término hay algunos troncos cortados á hachazos y una cruz sobre cuatro ó cinco escalones de piedra; el suelo está cubierto de ramas caídas y de hojas secas; por entre el follaje aparecen retazos de un cielo rojizo, una puesta de sol admirable agorera del drama humano que va á desarrollarse. Allí empiezan á reunirse los huelguistas: llegan en pelotones, con sus blusas desgarradas, sus rostros amenazadores en-

negrecidos por el carbón de la mina; están hambrientos, desesperados; es una multitud imponente que invade el escenario rugiendo, oscilando; dentro, en el fondo del bosque, resuena el bronco clamoreo de millares de obreros invisibles que procuran acercarse.

Juan Roule, de pie junto á la cruz, empieza á arengarles; sólo le acompaña Magdalena y algunos amigos, muy pocos... porque los huelguistas hán perdido la fe que en él tenían, pues el hambre es muy mala inspiradora del entusiasmo y muchos le acusan de traidor. Al principio Roule tiene frases viriles, felicísimas, que subyugan aquel populacho desorientado, y entonces la multitud palmotea y el público, electrizado, aplaude también; pero luego, irritado contra la cobardía de sus compañeros, que no saben sufrir, les fustiga sin piedad. «¡Tenéis que sufrir, tenéis que morir—dice,—para labrar la redención de vuestros hijos; el que os hable de victoria es un imbécil ó es un asesino!...»

La multitud, enardecida, se revuelve contra Juan Roule como un tigre contra el látigo del domador; Felipe Hurteaux, celoso tal vez de la popularidad de Roule, la capitanea, y los más atrevidos se precipitan sobre éste para arrastrarle: él se defiende, agarrándose á la cruz con una mano; sus contados amigos le defienden también. La lucha crece; por todas partes resuenan denuestos y alaridos de cólera, y cuanto más se estrechan y arremolinan los combatientes, del fondo de la selva salen más obreros, todos rugientes, enderezando al cielo sus puños crispados, pidiendo la sangre de Juan Roule, que les ha vendido...

Entonces surge la figura de Magdalena, la incomparable Sárah, vestida de negro, con la rubia cabellera flotante: Sarah, que también se levanta con los brazos extendidos, lanzando uno de esos gritos suyos de histérica; grito frío, agudísimo, como una estocada. Aquel grito sobrepuja á los demás y la multitud, atónita, se contiene: Magdalena habla conmoviendo á su auditorio, refiriendo sus cuitas y las de Juan; ellos también sufren, ellos también tienen hambre... «¡Queredle—grita refiriéndose á Juan;—él sólo piensa en vosotros, sólo vive para vosotros; yo, que duermo á su lado y recibo la confesión de sus pensamientos íntimos, lo sé!...»

Los amotinados, enternecidos, aplauden, Magdalena sigue triunfando, y Hurteaux y Roule concluyen abrazándose al pie de la cruz. Cuando los huelguistas se han ido, Juan besa á Magdalena, diciendo que la debe la vida; y ella, extenuada por tantas emociones, se desploma en sus brazos, exclamando: «¡Te amo, te amo, te amo!...»



En este drama, Octavio Mirbeau aparece con esa independencia salvaje, nota sobresaliente de su carácter batallador; y, en la implacable dureza de su lenguaje, en sus apóstrofes brillantes, resplandecen su anhelo de justicia, su amor hacia los pobres.

La crítica ha aceptado la creación de Mirbeau con extrañas reservas. Enrique Rochefort censura el título *Los malos pastores*, considerándolo agresivo para los diputados socia-

listas. Esta alambicada interpretación es errónea: el autor califica de *malos pastores* lo mismo á los diputados radicales que á los monárquicos, á los generales de ejército que á los clérigos, á Magdalena y á Roule; á todos aquellos en fin, que presiden, que rigen, que mandan, sea cual fuere el bando político donde militen. Y esto queda explicado cuando Felipe Hurteaux exclama, respondiendo á la arenga anarquista de Juan: «Y tú también, Juan Roule, hablas como un diputado...»

Lo que equivale á decir: «Tú también eres un mal pastor...»

Otros han dijeron que el pensamiento inspirador del drama no es nuevo, y que la obra termina sin resolver el problema social.... ¿Y qué?... ¿Puede exigirse que cinco actos despejen un problema que subsiste desde que pululan por el mundo opresores y oprimidos?...

«Me parece, sin embargo—escribe Mirbeau en un artículo donde se defiende de estos ataques,—que el simbolismo del quinto acto ofrece, ya que no una solución, una conclusión horrible, con una filosofía que muchos juzgarán pesimista en demasía, pero cuya siniestra grandeza y terrorífica verdad son innegables. Y es ésta: la autoridad es impotente; la revolución es impotente; aquí sólo queda el dolor que llora en un rincón de la tierra, del cual ha desaparecido la esperanza... El día en que los miserables se convenzan de que nó pueden evitar su miseria y romper la cadena que les sujeta para siempre al potro del sufrimiento; el día en que les falte la esperanza, el opio de la esperanza... ¡ese día sobrevendrá la destrucción, la muerte!...»

Algunos, asustados ante el terrorífico desenlace del drama, han dicho: «Suprimid el quinto acto...» Y Clemenceau responde: «Suprimidle antes de la vida...»

Pero es que la sociedad, distraída ó cobarde, ha llegado al colmo de la ingratitud: se asoma al escenario de un teatro, cinematógrafo animado donde su moral se retrata, se ve, se oye... ¡y no se conoce!... Y huye despavorida, gritando:

«¡No, mentira, todos sois á engañarme: ese no es mi retrato; esa visión sangrienta, como las de Lady Machbeth, no es mi destino!...»



¿En qué coinciden las obras de Dicenta y de Octavio Mirbeau?... ¿En qué difieren?...

Hay entre ellas diferencias de temperamento, de ambiente, de *nacionalidad*, como antes decía; é identidad de sentimientos y de ideales.

Juan Roule, hombre inteligente que ha leído mucho y sabe expresar lo que piensa, que ha luchado siempre en pro de los menesterosos y sufrido largos martirios en los penales de Río Janeiro y de Barcelona, llega á la muerte por el triunfo de la causa que estima redentora: todo lo supedita á la idea única que presidió las determinaciones de su vida; su mismo amor á Magdalena, con ser muy grande, sólo es un episodio de su historia, casí un medio de que procura servirse para vencer en la terrible contienda empeñada: Magdalena, con su juventud y su cariño, le anima, le consuela en sus descalabros, le fortalece con sus consejos y endulza

las amarguras de sus noches sin pan con sus blanduras de hembra... Pero Juan Roule sólo vuelve los ojos hacia su amada cuando está vencido y ya no puede seguir luchando: entonces busca en su regazo blando cabezal para su frente ardorosa, y, cuando el desmayo pasa, sigue adelante. Magdalena, por tanto, no preside su vida, no le guía; le sigue...

En la creación de Dicenta ocurre lo contrario. ¿Quién era Juan José antes de conocer á Rosa?... Nadie; un obrero del montón, él mismo lo dice; un comparsa anónimo, sin ilusiones, sin fe, que trabaja porque á trabajar le enseñaron.

Mas el amor de Rosa fué á modo de amuleto milagroso que pulió y limó las asperezas de su entendimiento, refinando su oído y quitándole las cataratas que hasta allí le impidieron ver claro; y entonces un sin fin de horizontes ignorados surgieron ante su fantasía juvenil, y tuvo conciencia de su origen, de su misión en la sociedad y de que tenía que trabajar para aquella mujer, único ser de quien recibió halagos y una alegría tranquila, perenne...

Aun recuerdo las frases de Juan José, enérgicas, vibrantes, que estremecían mis nervios, porque no hay hombre que alguna vez no haya sentido algo igual.

...«*Pa* mí se acabó el mundo al mirarte. Amigos, diversiones, ¡hasta el vaso de vino que tomaba en la taberna al volver de la obra!...

»A trabajar *pa* ella, me dije; y con calor, con frío, cortándome el viento la carne ó abrasándome el sol la piel, cantaba yo encima del andamio, más contento que nunca: porque

aquel frío y aquel calor, y aquel dale que le das sin descanso, eran mi jornal, el cuarto donde habitas, tu comida diaria, tu paseo de los domingos, el vestido de percal *pa* tu cuerpo, el mantón de lana *pa* tus hombros, ¡tú entera que vivías por mí!... ¡Qué me importaban el cansancio, y la faena y el peligro!... ¡Calcúlate lo que iba á importarme padecer de día, si me esperabas tú por la noche!...»

Y cuando Rosa le abandona y se va con otro, porque tiene hambre, y «el hambre es mala consejera del querer», siente Juan José todo el peso de su infortúnio, su aislamiento, su miseria, la crueldad de la sociedad que le privó de trabajo, quitándole con esto su derecho á la vida, á ser amado, á ser feliz; robándole, de un solo golpe, el pan de los labios y el cariño del corazón; y entonces conoce su humillación y se avergüenza de la bajeza de su estado, y es socialista y anarquista, y va á presidio y es criminal; ¡todo!... El lo declara al terminar el tercer acto:

«¡Huir!... ¿Y *pa* qué voy á huir?... ¿Qué libro con huir?... ¡La vida! ¡Mi vida era esto, y lo he *matao*!...»

Rosa, por consiguiente, no es para Juan José lo que Magdalena para Juan Roule; no es un episodio de su historia, es su vida entera: cuando aquella mujer le deja, Juan José se anula, se rinde á su destino, se suicida dejándose prender.

Juan Roule es un rebelde de cátedra, que sabe pronunciar discursos y persigue un fin altruista; Juan José es socialista instintivo; el socialismo no lo discute, lo siente, y esto ocurre cuando la traición de Rosa le revela que

para vivir tiene que defender el fuego de su hogar, el cuerpo de la compañera que abriga sus noches; porque al pobre se le niega todo, todo, ¡hasta el pan y la mujer!...

En *Los Malos Pastores* se agita preferentemente la cuestión social, porque Octavio Mirbeau es francés, y en los países fríos la lucha por la vida es más difícil que en los templados, y la conquista del pan, por ende, más reñida: primero es comer, y la hembra se pospone al estómago.

Joaquín Dicenta, hijo del Mediodía, no siente el horror á la miseria con la intensidad que Mirbeau, y esto lo refleja su Juan José: Mirbeau es vecino de París, una ciudad fría donde la gente ha de desplegar, para vivir, todas las energías de su cerebro y de sus músculos; Dicenta habita en España, país cálido en que la potencia generadora del sol y la feracidad del suelo disculpan la pereza de los habitantes, que derrochan lo que más vale: el tiempo.

De todos modos, estos dramas, lejos de aumentar el antagonismo que ahora divorcia á las clases sociales, lo dulcifica y aminora; son á modo de avanzadas, que van acostumbrando á los explotados á la idea del triunfo y confirmando á los opresores la seguridad de su ruína, sirviendo á los primeros de resortes propulsores y de paracaídas á los segundos; lubrificando, en suma, los engranajes de la máquina social, para que el choque previsto sea menos sangriento.

Juan José y *Los Malos Pastores* son los dramas socialistas más acabados de la literatura latina contemporánea, y Joaquín Dicenta y Oc-

tavio Mirbeau, no obstante las diferencias de clima y de raza que les separan, han coincidido y se dan, á despecho de los Pirineos, un cordial apretón de manos.

París, 1897.

TALMA

Octavio Mirbeau ha publicado un artículo impetuoso y brillante, como todos los suyos, contra los actores. Para Mirbeau, el cómico, «arrojado en otro tiempo de la vida social», es «un sér inferior».

Y añade:

«No tiene ni lo que tienen los más pobres: la propiedad de su rostro... No puede ser ni joven, ni viejo, ni gordo, ni flaco, ni triste, ni alegre... Un cómico es como un cornetín ó una flauta: hay que soplar desde fuera para arrancar un sonido.»

Estamos de acuerdo; el cómico es un artista inferior, ya que su misión se reduce á interpretar y vestir lo que el autor concibió y sintió antes que él; pero aun siendo esto rigorosamente cierto, reconozcamos que no siempre los grandes actores son espejo ó eco pasivo del pensamiento creador, sino que, llevados por ese instinto de penetración y adaptación que constituye su mejor mérito, descubren el carácter íntimo de su personaje y hasta el espíritu de la época á que este personaje perte-

nece, hállando así gestos y arranques que el autor, preocupado con realidades artísticas de otro orden, no sospechó.

A Mirbeau le parecen todos los cómicos fatuos, pretenciosos, coquetones, orgullosos, con el orgullo imbécil de las ignorancias supinas; y protesta de que «mientras un escritor emplea veinte años de trabajo, de miseria y de genio en descollar sobre la muchedumbre, *él*, con sólo una noche de muecas y ademanes, conquiste la tierra.»

Sí, es cierto; los cómicos, salvo contadas excepciones, son eso que Mirbeau dice. Mas, ¿por qué no perdonárselo? ¿Por qué no ser indulgentes con aquellos hermanos en arte, que ven declinar su popularidad y disminuir la marea embriagadora de los aplausos, y desviarse hacia otros ídolos las simpatías del público ingrato, no bien apuntan én ellos las primeras debilidades de la vejez?

Un escritor queda ciego y puede dictar sus obras; una anemia cerebral le inutiliza para el combate y el mérito de su obra no sufrirá por ello la menor mengua. Las generaciones son las primaveras del genio; así, á cada nueva generación, los laureles depositados sobre la tumba de los inmortales renacen con lozanos y pujantes verdores. Cervantes es imperecedero; Voltaire quedará siempre como símbolo del espíritu irónico de un siglo...

El actor no cuenta con tales ventajas; su triunfo es rápido, si, pero también se le desdeña pronto. De poco le aprovecha su talento si le falta la voz, ó cuando la gordura adiposa de los años le estropea el talle; el público quiere verle esbelto, ágil, vibrando juventud. Dis-

pone, pues, únicamente, de veinte ó veinticinco años para luchar, para imponerse, para oirse aplaudir, para beber, en suma, de un solo trago, todas las dulzuras y todas las hieles. Luego, nada; el naufragio, la miseria quizá, bajo las tinieblas sin eco de lo olvidado.

Contra este olvido injusto, Francia ha protestado. Es necesario que el nombre de los actores *quede*... El escultor Fagel ha concluído el monumento que perpetuará la memoria de Talma, y cuya inauguración se verificará en Poix-du-Nord. Talma, pues, será el primer actor del mundo á quien la posteridad ha erigido una estatua.

Talma, el gran trágico á quien dicen algunos historiadores que pidió Napoleón una actitud noble y reposada, digna de la corona imperial, fué hijo de un dentista, y nació en París á fines de 1763. Salió por primera vez á escena á los nueve años, en un festival escolar, y con tal vehemencia interpretó su papel, que perdió el conocimiento. La vida de Talma es una sucesión interminable de triunfos; el Antiguo Régimen, la Revolución, el Imperio, la Restauración, todos le aplaudieron; laureles, riquezas, amores, de todo pudo disfrutar su ambición. El, continuando los esfuerzos de Mlle. de Clairón y de los grandes actores Lekain y Larive, impuso la costumbre de representar cada obra con los trajes de la época en que su argumento se desarrollaba, y fué el primer actor que osó presentarse ante el público en la tragedia *Bruto*, de Voltaire, calzando el altanero coturno, envuelto en una blanca toga de lana y con los brazos desnudos.

Talma tenía una voz nublada que realzaba

extraordinariamente la angustia de los solemnes momentos trágicos; su ademán era parco y terrible; de cuando en cuando una inmovilidad elocuente daba á sus músculos faciales una expresión nueva; sus silencios «se oían»... «Tiene usted—le decía la veterana actriz madame Suïn,—los ojos, el acento y la actitud, de la Fatalidad: usted vencerá.» Otras veces, en cambio, la exaltación de este actor inimitable desbordaba. Voltaire confió la interpretación de su personaje Gengis-Kan á Lekain. «Amigo mío—le dijo,—la voz de usted tiene inflexiones muy dulces: cuide usted de que no se le escape ninguna en el papel de Gengis-Kan. Fíjese usted bien que *he querido pintar un tigre que, hasta cuando acaricia á su hembra, le clava las zarpas en los riñones.*» Talma no olvidó este consejo; las creaciones que hizo de *Orestes* y de *Otello*, arrancaban á los espectadores gritos de espanto.

Aficionado desde niño á la pintura, el estudio de los grandes lienzos debió de influir en la majestad de su gesto y de sus trajes.

«Posee—dice Mme. Staël, admiradora suya ferviente,—todos los secretos de las bellas artes. Sus actitudes recuerdan el hermoso ademán de las estatuas antiguas. Las expresiones de su rostro y de sus miradas debían servir de estudio á todos los pintores.»

El poder imaginativo de este hombre extraordinario fué tal, que en ciertas escenas de un intenso horror trágico, lograba autosugestionarse, poblando el patio de butacas de fantásticos esqueletos.

«Cuando salgo á escena—escribía Talma á su mujer,—y veo tantos espectadores reuni-

dos, engalanados y alegres, me asalta siempre esta reflexión: dentro de pocos años todos habrán bajado al sepulcro hasta la eternidad.

»Y, ¿puedes creerlo?... Si observo á una mujer, sus formas graciosas, sus rasgos seductores, procuro representarme lo que el esqueleto de la linda criatura podrá ser, y no tardo en descubrirlo bajo la carne; mis ojos y mi espíritu han adquirido esta costumbre, y luego, á pesar de mis esfuerzos, la veo siempre así.»

Todo era en Talma impulso, fogosidad y desbridado ardimiento; su cerebro, un poco desequilibrado, padecía alucinaciones horribles y durante muchos años hubo de luchar consigo mismo, dominándose y castigándose, hasta obtener aquella serenidad poderosa de los héroes clásicos.

Presumido y cuidadoso de la belleza que conservaba á pesar de su vejez, Talma no podía resignarse á la idea de parecer ridículo. Ya moribundo, el gran actor murmuraba pasándose una mano por la cara:

«Estoy, muy feo...¿verdad? con esta barba...».

Hace setenta y ocho años que Talma murió, y sólo quedan de él algunos retratos y un mechón de cabellos que he visto en el *Saloncillo* de la Comedia Francesa, guardado en un medallón de bronce, bajo un medio globo de cristal. Un siglo más y, probablemente, esos pequeños vestigios también se habrían perdido. Afortunadamente, la obra de Fagel, buena ó mala, ha remediado oportunamente esa injusticia del tiempo.

¿Por qué no imitamos nosotros esta generosa enseñanza del patriotismo francés?

Los actores nos instruyen y nos divierten; ellos perpetúan los grandes gestos de la Historia; ellos son los remeros del esquife donde las comedias de Moreto y de Lope van embarcadas; gracias á ellos han llegado á nuestro pueblo, al pueblo perezoso que no lee, los primores inmortales de nuestro teatro clásico.

¿Por qué no redimir á estos artistas del olvido? Ahí está Máiquez, aquel gran trágico, notable entre los más ilustres actores de todos los tiempos, que pasa, como soplo de huracán, por uno de los mejores *Episodios* de Galdós.

¿Por qué no levantar también una estatua á Máiquez?

Benlliure, Querol, Marinas... tienen la palabra.

GYP

Es interesante la atención que los artistas parisinos conceden al *detalle*, á las apariencias, á lo que ellos llaman la *mise en scène*, de su *interior*.

Para el pueblo francés, tan refinado por una civilización que progresivamente va sutilizando los gustos y exacerbando las sensaciones, toda la vida social es pormenor, superfluidad de afectos, bienestar aparente nacido de cierta cordialidad mudable y fácil, interés somero que rara vez exige del amigo más que un recibimiento cariñoso y un rato de conversación ligera y afable. El saludo mal correspondido, la dureza de una mirada, la descortesía de un movimiento, la carta que no se contesta... constituyen para el francés aburguesado ó patricio, faltas imperdonables.

Citaré un ejemplo. Recientemente, el ministro Waldeck-Rousseau estuvo enfermo, y en la portería de su casa pusieron un álbum ó boletín sobre cuyas páginas escribían sus firmas cuantas personas iban á informarse de la salud del paciente. Por aquellos días fuí á

visitar á cierto amigo periodista que acababa de sufrir un ataque de parálisis y le hallé sentado junto á la chimenea, debajo de un gorro de piel y con el anquilosado cuerpo metido en una manta. Su mujer estaba concluyendo de vestirse un impermeable, porque llovía á cántaros. El refunfuñaba, censurando que su esposa dedicase tanto tiempo á estos menudos preparativos.

—Corre, hija—decía,—corre, que se hace tarde....

Ella me preguntó:

—¿Quiere usted que deje su firma en casa de Waldeck-Rousseau?

—¿Para qué?—repuse;—no le conozco.

—Nosotros tampoco le conocemos—contestó,—pero, no importa. Cuando esté convaleciente y lea los nombres de las personas que fueron á visitarle, verá nuestro nombre, y acaso algún periódico nos cite. Eso, siempre hace bien...

Este culto á lo pequeño aparece exagerado en el artista, idólatra de la forma, y da á su psicología un rasgo exacto, inconfundible, de femenina frivolidad. Excepción hecha de Octavio Mirbeau y de Sardou, que ocupan habitaciones grandes, limpias de muebles inútiles, y por las que se puede ir y venir desembarazadamente, los demás escritores trabajan en el rincón de un despacho que una elegancia barroca trocó en bazar ó abigarrado retablo de figulinas y chucherías multicolores. Por el suelo, sobre los muebles, entre los cuadros, pendientes del techo ó caprichosamente sujetos al marco de los espejos y de los cortinajes, hay juguetes y cachivaches de todas

clases y épocas: estatuítas de mármol y de bronce, relojes medioevales, mascarones amenazadores, cuchillos, periódicos, sombrillas japonesas, mantones filipinos, abanicos, pájaros y felinos disecados, flores, calaveras... todo hacinado en odioso desconcierto alrededor de lienzos antiguos y tapices y trípticos de relevante y positivo valor. En estos interiores se respira mal; los pulmones sufren la presión sofocante de lo muy angosto; involuntariamente nos preocupa la consideración del empachoso trabajo que costará la diaria ordenación y limpieza de todo aquello; diríase también que flota en el aire el polvillo depositado por las horas sobre tantos objetos ociosos. En medio de esta fragilidad, no osamos sentarnos y menos caminar; son habitaciones que invitan á la quietud y á la sonrisa de la murmuración; saloncitos afeminados donde no podemos sentir la alegría que ríe á carcajadas, ni el entusiasmo que gesticula, ni la cólera que levanta los brazos en alto...

¡Y cuán dolorosa emoción causa saber que viven así, recogidos y como cristalizados en este medio artificioso de invernadero, aquellos artistas que considerábamos hombres despreocupados, ardientes y de acción, porque sus libros ó sus cuadros, llenos de color y de varonil pesimismo, nos hicieron estremecer con una vibración real de vida!...

Porque luego, al conocer su intimidad y hallarles absortos en ridículas minuciosidades, imaginamos que las luchas y desencantos de sus obras, son embusterías de arte; que sus indignaciones son falsas; que la lozanía de sus pasiones es habilidad retórica, y que

toda aquella su amplia visión de la vida no existe...

—No—pensamos;—es imposible que *sienta* realmente, intensamente, con la fiebre del verdadero entusiasmo, quien pinta ó escribe sin alterar en un ápice la simétrica ordenación de los *bibelotes* colocados sobre su mesa de trabajo...

Con *Gyp*, pseudómino adoptado por la condesa Martel de Janville, para sus campañas literarias, no ocurre esto. *Gyp* habita en los alrededores de París un bazar precioso y sus libros son un reflejo exacto, absolutamente sincero, de su espíritu; una prolongación de su casa; los personajes de sus obras hablan y viven, como la autora vive y habla; por lo mismo, su literatura es una «literatura de bazar»...

Gyp es, antes que nada, un espíritu parisino, ducho en el flirt, irónico y mordaz, con mordacidad punzante, risueña y de buen tono; carácter superficial, simpático, fácilmente mudable, acostumbrado á morder sin rencor aparente, siempre voluble, con aquella volubilidad resbaladiza que tanto recomendaba el abuelo Voltaire. *Gyp*, á pesar de haber publicado más de treinta novelas, no es novelista; el marco de la novela ofrece á su inconstante atención de mariposa un horizonte demasiado grande, demasiado serio. Por este campo vastísimo, el espíritu de la condesa Martel rebrinca inquieto, tocando todas las cuestiones, remontándose á lo más encumbrado y abstruso, zarpeando desenfadadamente lo más respetable, y siempre de refilón, atrayente y seductora, brillando á ratos con reflejos de joya de buena ley. Mas la ¡impresión de su espíritu, embriagador como el

perfume del Champagne, pasa pronto: la psicología de sus personajes es superficial y amanerada; el diálogo es copioso, intencionado y diabólicamente pintoresco, pero las analogías psíquicas de los interlocutores da á sus conversaciones una uniformidad que peca en monotonía; las descripciones son cortas y pálidas; las figuras, privadas de estable y duradero marco, dejan en el ánimo la impresión de esos cuadros donde sólo hay un retrato, ó de las personas que conocimos en el fondo filante de un viaje: las escuchamos hablar y por su conversación deducimos, aproximadamente, su carácter; pero ignoramos su historia, sus propósitos, las razones que les mueven á discurrir así; su intimidad, en suma...

¡No es celosa!, novela publicada en 1893, es, indudablemente, la mejor obra de *Gyp*, y traza someramente, pero con observaciones que dan al conjunto realce notable, un estado de alma muy curioso.

La protagonista de este libro quiere apasionadamente á su esposo, el brillante marqués Guy d' Etiolles, conversador agradable, seductor afortunado, buen caballista y perfecto hombre de mundo. La joven, que conoce las inconsecuencias de su marido, sufre horriblemente, pero sin quejarse; sabe que las mujeres lloronas son aburridas; además, y este es el lema con que aparece ante la sociedad, ella, «no es celosa»... De la marquesa d' Etiolles se enamora con pasión callada y fortísima, M. de Biévre, espíritu independiente y caústico, que vive un poco alejado de lo que el lenguaje de los salones llama la «moda» y el *chic*; y que no omite ocasión de zaherir los errores y

licenciosas mañas del patriciado. Al final del último capítulo, los celos de la marquesa d' Etiolles, más que el amor de M. de Biévre, derrotan la austera fidelidad de la joven...

Este libro, por cuyas páginas desfilan crecido número de figuras aristocráticas, resume á despecho de sus proporciones exiguas, la mayor parte de las almas descritas por *Gyp*. Todos sus hombres son bellos y vanos como Guy, ó simplemente imbéciles y anodinos: todas sus mujeres son intelectuales como la marquesa d'Etiolles, ó neciamente coquetas, chismosas, ignorantes y descocadas. «A las muchachas—dice *Gyp*,—cuya presencia estorba para ciertas libertades, no se las invita á ninguna reunión.» Y este es el prototipo de las mujeres que con más complacencia retrata la inspiración irónica de la condesa Martel: almas pervertidas, vírgenes sin candor moral que pueden decirlo y escucharlo todo sin bajar los ojos...

Monsieur de Folleuil, mordaz y escéptico, es el verdadero retrato de *Gyp*. Folleuil, protagonista también del libro, *C'est nous qui son l'histoire!* pertanece, como *Gyp*, á la vieja aristocracia francesa, y como ella se despereee por todo lo rancio y de pura cepa; y truena colérico contra las gentes para quienes la nobleza es algo improvisado y pegadizo, los judíos, las costumbres exóticas, el veraneo, el *snobismo*, los viajes que desparraman el oro francés por lejanos países, el té, impuesto por Inglaterra al resto de Europa...

El carácter de Folleuil tiene en la obra de *Gyp*, un antecesor: Folleuil es M. de Biévre rabelesco, pesimista, desencantado, arisco

chismoso. *Gyp*, que tan donosamente satiriza la chismografía insubstancial de los salones, también es, á fuerza de parisina y de mundana, una chismosa formidable. Todos sus libros podrían reducirse á eso: á comentarios de pequeños acontecimientos expuestos, tergiversados y alambicados, de innúmeras y diferentes maneras. En vano el severo M. de Folleuil pretende maldecir de la murmuración general; inmediatamente le vemos resbalar hasta caer en el mismo vicio, deslizando suposiciones insidiosas, ridiculizando al ausente, acuchillando honras, ni más ni menos que aquellas inolvidables «lleñadoras de Cicóbrega», del maestro Galdós.

¿Gusta *Gyp*?

Aunque algo preterida á otros escritores de más fibra artística y positivo mérito, continúo hallando desproporción injusta entre el tacaño valimiento de sus obras y el marcado agasajo conque una buena parte del público las recibe. Achacan algunos críticos este favor á la levantada clase social de la condesa Martel de Janville á las transparentes alusiones que los espíritus avisados han creído vislumbrar en ciertos episodios y figuras de sus libros, y á otros pormenores circunstanciales y del momento.

Sea como fuere y aun suponiendo que acierten los que eso dicen, no cabe negar que las obras de *Gyp* tienen un mérito histórico positivo: ellas reflejan, con verdad fotográfica, un gran aspecto del alma francesa, y más especialmente, de ese patriciado francés, maleado, decadente, emplebeyecido por el asalto de la burguesía triunfante y las mesalianzas del Segundo Imperio.

FELICIANO CHAMPSAUR

Pertenece Feliciano Champsaur al número de esos autores solitarios, un poco olvidados y pospuestos, que, sin llegar á obscurecerse en la vulgaridad inmensa de los escritores descalificados, tampoco figura entre los maestros; tiene, por tanto, una de esas personalidades incoloras á quienes su misma copiosa producción lastima, pues exigen de la crítica una atención que el corto valimiento de sus obras no merece, y que desmayan paulatinamente en el crepúsculo de las medianías.

La mujer... es la preocupación única de Champsaur; ella le anima, le inspira, le dirige, domina sus sentidos, llena los horizontes de su pensamiento. Los problemas del *más allá* medroso, la duda, la tristeza torva del pesimismo, jamás arrancaron á sus nervios una emoción robusta y exacta: á veces quiere ser humorista y no puede; sus ironías son superficiales como arañazos de alfiler; la poquedad de sus facultades evocativas deja siempre, aun sobre aquellas descripciones ó caracteres más

acabados y felices, algo gris, indeciso y flotante. Fuera de la carne, nada le interesa; amar siempre, á todas horas y á cualquiera, como las cortesanas, tal es su divisa: es un lascivo que corregiría aquella frase de Villiers de l'Isle Adam, según el cual, «toda la historia del género humano la compendian la cabeza del hombre y el pecho de la mujer».

—¡La cabeza del hombre!—diría Champsaur, —¿y por qué no hallarlo *todo* bajo los labios de la que nos quiere?...

A la estrechez de esta visión, achaco la ausencia de caracteres que afea, con monotonía insoportable, la obra de Champsaur; son almas frívolas, que aburren en seguida, porque las reconocemos á la primera ojeada y las adivinamos incapaces de proporcionarnos ninguna sorpresa; voluntades ilógicas que se aman, se separan, vuelven á unirse ó se ligan á otras, sin que nada, realmente discreto, motive y escude su vaivén insólito. Excepción hecha de Claudio Barsac, el protagonista de *L'Arriviste*, que es una figura de contornos bastante vigorosos, nada hay en sus hombres que deje un recuerdo. Sus mujeres parecen hermanas; todas son iguales; Sameyama, Karysta... tienen el espíritu errante y el cuerpo y los movimientos y hasta la historia de *Lulú*, la bailarina excéntrica: aunque nacida en el Japón, Sameyama es francesa, y Karysta, la tanagrense, es tan parisina como Lulú. En todas las latitudes, en todos los siglos y sin otra diferencia que la de un cutis más ó menos cobrizo y la obligada desemejanza de escenarios, Lulú, hallada por unos saltimbanquis al borde de un camino, vive y baila, desnudándose á

cada momento, rebuscando actitudes de lujuriosa provocación, componiendo apoteosis carnales extravagantes, cual si estos humorismos no tuviesen otro propósito que el de servir de goce y picante recreo á la imaginación lascivamente enfermiza del autor.

La última obra de Feliciano Champsaur, obtuvo éxito considerable; se titula *La Orgía Latina.* Es un libro desigual, con altibajos deplorables de inspiración: á veces la evoción es vigorosa, los personajes empiezan á cobrar brio palpitante, el cuadro se anima con pinceladas atrevidas y sobrias... y, de pronto, todo cesa, el artístico tinglado se deshace y las páginas vulgares, incoloras, neciamente prolijas, se suceden pesadamente... No obstante, *La Orgía Latina* es una obra fuerte, apasionada, llena de ferocidades y de lujuria, donde se respira, como dice Mauricio Barrés, «el olor de la sangre, de la voluptuosidad y de la muerte.»

Con ese libro, Feliciano Champsaur ha pretendido trazar un paisaje deslumbrante de inmoralidad, un cuadro orgiástico, un canto pagano que sirviese de dique seductor á las malsanas corrientes ortodoxas que las novísimas generaciones de místicos y de estetas pretenden resucitar. Y su gesto es noble, y el altanero valor con que se apercibe desembozadamente á defender sus ideales, digno de todo interés y simpatía.

«Es necesario rebelarse—dice;—proclamar nuestra rehabilitación física en una profesión ardiente de fe pagana, celebrar elocuentemente el esplendor de la carn[illegible] volverse contra la concepción devota que [illegible]ibe y afea, con

una sombra de pecado, la observación y el culto de la humana belleza.»

El sencillo argumento de *La Orgía Latina* se desarrolla allá por el año 48 después de Cristo. Son los momentos más soberbios y esplendentes de la decadencia romana: las bellas artes alcanzan su grado mayor de perfeccionamiento; los artistas, que cantan el amor y el placer de vivir, y los gladiadores que simbolizan la fuerza, comparten la admiración de la muchedumbre; las cortesanas lo pueden todo; en los banquetes fantásticos del Quirinal, los poetas y los reyes beben en la misma copa; Mesalina pasea semidesnuda por la Vía Apia y de noche recorre los lupanares dándose á cuantos hombres tropieza; las aberraciones más imperdonables del erotismo constituyen pecadillos vulgares que nadie critica; los baños públicos son lugares donde la aristocracia improvisa bacanales después del paseo, bajo los últimos resplandores de la tarde; las matronas, que acuden al circo á embriagarse en la ferocidad y atlética belleza de los hombres que combaten desnudos, buscan, terminado el terrible espectáculo, á los gladiadores victoriosos... La carne es omnipotente; la vida un frenesí; los afrodisíacos se multiplican; el miedo á morir empuja á la orgía; la Lujuria y la Muerte corren por la espalda de aquella juventud mezcladas en la misma vibración de voluptuosidad subidísima.

«¡Gozar... morir!...—exclama Mesalina oyendo á la egipcia que la profetiza un fin cercano; —¿qué contento habrá comparable á esa agonía? Primero, besos; luego, la púrpura caliente de la sangre.»

En tal sazón, como acontece siempre en las crisis agudas de la historia, surge una figura que, resumiendo el caótico desgobierno moral que la rodea, viene á ser la nata perversa, el cogollo crapuloso ó la flor de impudicia, de su tiempo. Nadie más idónea que la madre de Británico, para seducir la lasciva imaginación de Champsaur. «Mesalina, insaciable y ardiente, la Emperatriz Lujuria, la esposa de Claudio y la querida del pueblo romano; Mesalina, ávida de lo desconocido, antojadiza, desenfrenada, buscadora de sensaciones... Mesalina, digna de personificar una época...»

Feliciano Champsaur, que se revuelve iracundo contra los tartufos ó los imbéciles que llenaron de tinta el vientre de las bailarinas de Carpeaux, y pide para los escritores aquella libertad otorgada por la costumbre á las artes plásticas, anuncia en el prólogo de su último libro la intención que le anima de consagrar á la lujuria un examen desenfadado, minucioso y prolijo.

¿Por qué prohibir, dice, un estudio de la lujuria, «más útil que la guerra, más noble que la avaricia, menos criminal que los robos, los envenenamientos, los asesinatos, que sirven de asunto á tantos dramas y á tantos libros, y que llenan la historia de todos los pueblos?»...

Aun sabiendo que los bríos creadores de Champsaur no han correspondido á la magnitud epopéyica de su propósito, reconozco gustoso que todos los cuadros de este libro son impresionantes. Hay escenas misteriosas, que reflejan perfectamente un modo ó aspecto de la supersticiosa sentimentalidad latina, como

aquella donde la anciana Geo vaticina que su hija Karysta sólo bailará tres veces; escenas artísticamente concluídas, como la muerte del gladiador *Manechus*, dejándose acuchillar el cuello por mirar á Mesalina, quien luego arroja sobre el cadáver del héroe vencido un puñado de rosas; y buena parte de los idílicos amores habidos entre Sepeos y la cristiana Filiola. En esta hecatombe formidable de la orgía romana, Sepeos no muere; le vimos salir del circo donde fué condenado al suplicio de la cruz, más ilusionado, más animoso, como una flor regada con sangre de luchadores y de mártires; con lo que el autor quiso indicar, sin duda, la salvación del cristianismo.

¿Es buena la orientación literaria de Champsaur? ¿Es mala?...

Muchos le tildan de *inmoral*, dando á esta palabra su intención más grosera.

¿Aciertan?

La verdad es que nadie sabe aún, como decía Baudelaire: «si los escritores llamados *virtuosos*, saben componérselas para hacer atrayente y respetable la virtud, y si la virtud está satisfecha del modo que sus paladines tienen de presentarla.»

DE TREN A TREN

El expreso paraba allí pocos minutos; los indispensables para dejar y recogér la correspondencia: las puertecillas de los vagones se abrían con estrépito y los viajeros bajaban ó subían tropezándose, cambiando rápidos abrazos de despedida. Era una linda mañana de Marzo: el sol bruñía el limpio asfalto del andén; á lo lejos, las colinas verdeaban, poniendo en la brisa perfumes retozones de savia nueva, la locomotora del expreso resoplaba fuertemente, como jadeando, y su chimenea lanzaba al espacio azulino una blanca columna de humo...

Cerca de los vagones, inmóvil en medio del febril hormigueo de los viajeros apresurados, había una mujer de mediana estatura, el flexible cuerpo oculto bajo un largo y elegante gabán gris; un sombrerito redordo sombreaba su rostro, lívido y triste de noctámbula; tenía la nariz recta, los labios finos, casi blancos, la barbilla puntiaguda; alrededor de las sienes se agolpaban los cabellos rojos y mal peinados; un nimbo violáceo orlaba sus ojos, sus pobres ojos azules, cansados y curiosos.

Las miradas de la joven divagaban, saliendo al tropiezo de cuantos viajeros iban llegando. Un secreto la envolvía, haciéndola atrayente. ¿Quién era? Sin duda esperaba algo; algo muy querido, que debía marcharse ó llegar en aquel tren; un marido, ó más bien, un amante. ¿Para quién serían los besos de su boca viciosa y el nudo de aquellos brazos suaves flexibles, invasores, como tallos de hiedra? Desde las ventanillas de los coches, varios viajeros la observaban atónitos: era bonita, era misteriosa: sus ojos malignos tenían el imán seductor de la pregunta...

Un viejo elegante, más resuelto ó menos ocupado que los demás, la abordó.

—¿A quién espera usted?

Ella le tasó, en una mirada rápida; y hubo de parecerle bien, con sus botas de charol, su traje de irreprochable corte inglés, sus manos aristocráticas, sus empingorotados bigotes blancos de anciano don Juan...

—Esperaba... — repuso, — á un amigo con quien debía marchar en este tren.

—Y, por lo visto, no ha llegado...

—No.

—¿Dónde va usted?

—A París.

Hubo una corta pausa: él la examinaba, desnudándola mentalmente, asegurándose de que su bonitura valía, por lo menos, el precio de un billete de primera clase. Aquel examen le satisfizo.

—Pues, no perdamos tiempo—exclamó;—yo también voy á París: estoy solo en mi departamento; vámonos juntos.

Sin esperar la respuesta, subió á un vagón;

la joven le siguió. Todas las portezuelas del expreso estaban cerradas: sonó una campana, luego un pito; el tren, estremeciéndose, avanzaba ya, rompiendo el ambiente fresco y luminoso de la mañana...

Muchas veces he visto á la joven del largo gabán gris, y siempre en las estaciones, á las horas en que pasan los grandes expresos internacionales. Unas veces la encuentro en Burdeos, otras en Tolosa; como las aves emigradoras, prefiere el Mediodía; su rostro pálido, se asocia en mi imaginación al recuerdo de esa multitud de sombras vagorosas, perfiles de seres y croquis de paisajes, que llenan los viajes: imágenes inseguras, grises, como contorsiones de la niebla. Ultimamente vi su cabeza exangüe, cubierta de rojos cabellos, asomada á una ventanilla del rápido París-Marsella...

La civilización, refinando las costumbres, extiende y asegura el imperio de la mujer: el elemento femenino va invadiéndolo todo, apoderándose de todo, y en las combinaciones y complejos precipitados de la que podríamos llamar química moral ó social, la mujer representa el agente inevitable más poderoso. Es natural. El combate por la vida es duro; se lucha mucho, se sufre mucho, y el hombre siente, más apremiante que nunca, la necesidad de buscar un alivio en la risueña farsa de los amores volanderos, un consuelo.

El tipo de la hetera trashumante, responde á una necesidad de la vida moderna; ahora los viajes son frecuentes y largos y en esas dilatadas peregrinaciones, los ricos vagabundos que andan solos, sin rumbo fijo y cediendo

únicamente á la doble atracción de lo imprevisto y de lo distante, suelen aburrirse. La mujer, por tanto, no podía faltar allí donde la soledad y el aburrimiento, padres de la voluptuosidad, preparan al vicio su lecho triunfal.

Vestidas sencillamente, con un velo blanco sobre la cara y un sombrerito *canotier* ó una gorrilla de charolada visera por todo adorno, estas mensajeras de amor, acostumbradas á vender, por kilómetros, el goce de sus cuerpos, pasean los andenes esperando la llegada de los expresos, clavando miradas interrogantes de ofrecimiento, en los viajeros solitarios. Los hombres, siempre románticos—el romanticismo es camarada dócil de la aventura,—las examinan, poetizándolas. Sin saber por qué, en toda mujer que aguarda, presentimos una novela de miseria ó de amor.

¿Es una *emancipada* que espera al hombre con quien huirá á ese país libre y distante donde todas las mujeres, aun las más virtuosas, soñaron desposarse alguna vez?

¿Es una aventurera?

¿Es una inocente que marcha hacia el pecado, ó una desengañada que vuelve al lugarejo donde sus padres la aguardan llorando?... ¡Qué importa! Inocente ó caída, una mujer bonita siempre atrae; si inocente, para ayudarla á caer ó para disuadirla del mal; si perversa y triste, para consolarla... Y el hombre, cediendo á la atracción del amor fácil, interpela á la joven:

—¿A quién espera usted? ¿A mí, tal vez?

—Quizá...

—¿Tiene usted billete?

—No, señor.

—¿A dónde va usted?

—A donde usted vaya.

Y, ya unidos, suben al vagón que inmediatamente ha de llevarles, solos y juntos á través de los horizontes desacotados.

Estos lances son deliciosos; todo en ellos es imprevisión y novedad; además, en los viajes, las fatigas conllevadas á medias, hermanan mucho las voluntades. Sentados cerca de la ventanilla, ella y él examinan el paisaje. El expreso corre salvando kilómetros, bordeando precipicios, taladrando montañas, y ante los viajeros desfilan valles umbríos, montes escarpados, blanqueando en la cobarde luz crepuscular como espumarajos de piedra; árboles, casucas solitarias, campos laborados, cementerios rústicos que parecen lanzar, con su inmensa quietud, un «¿dónde vas?»... terrible, á la cabeza de los trenes que pasan.

Los amantes, cogidos de las manos, miran al horizonte: ella, que conoce el camino muy bien, dice á su compañero el nombre de los pueblos y de los ríos, que van dejando atrás; y, lentamente, sin advertirlo, los dos comulgan en esa doble tristeza de lo que llega y huye. Despegados relativamente de la tierra por el correr presuroso del vagón, sus espíritus tienden á volar en una resurrección nostálgica de olvidados anhelos y de recuerdos. Emanciparse de todo, huir hacia lo ignorado, hacia lo remoto, hacia lo nuevo.

Y, más tarde, sobre el fondo gris de los asientos, bajo el resplandor tenue de la luz del coche, ella va dándose poco á poco, entre risas y besos, á su amante de aquella noche, como otras veces se dió á otros, acaso en aquel mis-

mo vagón, á lo largo, tal vez, de aquel mismo camino...

Así, las heteras de andén, vienen y van con los expresos: los viajeros las alquilan, como se alquilan las almohadas, y después, cuando ya no las necesitan, las dejan en cualquiera estación. Es igual; siempre, mientras sean bonitas, habrá un aventurero que las ayude á desandar el trayecto que otro las hizo recorrer, y ellas ríen felices, como abandonándose al vaivén de las olas. ¿Qué importa el mañana? Unos trenes las llevan, otros las traen... Sólo más tarde, cuando sean feas y nadie guste de ellas, sentirán el desprecio de los hombres que, desdeñando su posesión, no las recogen.

Esta historia vulgar induce á pensar en nosotros, los viajeros todos del tren de la vida: en la juventud, las ilusiones, como amantes obsequiosos, nos acarician: unas nos llevan, otras nos traen...

Pero, ¡ay de los viejos! ¡ay de los tristes!

La loca comparsa de la esperanza no les quiere.

Al expreso divino de la ilusión y de los amores, sólo los fuertes, los alegres, los cabales de cuerpo y de espíritu, pueden subir.

GEROME

El criado de Gerome, provisto de escobas y plumero, penetró en el estudio de su amo: eran las nueve de la mañana; el gran artista, sentado en un sillón, parecía dormir, los brazos colgantes, la cabeza sobre el pecho. Dormía profundamente; era inútil querer despertarle; estaba muerto.

Gerome, que sabía mucha historia y había recorrido los horizontes dorados del extremo Oriente, era, á despecho de sus setenta y nueve años, un artista pagano, enamorado del placer y del sol. Para él, la muerte, como dice don Francisco Giner, «debe sorprendernos *viviendo*». Era hombre de amable y *cálido* trato, expansivo, bondadoso y feliz narrador de anécdotas. Hace dos años y durante toda una noche, deleitó con sus chuscadas á los concurrentes del Baile Gavarni, á donde fué disfrazado de *grognard*. Gerome, según dictamen facultativo, ha muerto de congestión cerebral, después de haber pasado la noche cenando con varios artistas, compañeros suyos de Instituto. El último instante, por consiguiente, le sorprendió en

plena lucha, cubierto de gloria, trabajando, riendo y levantando alegremente su copa de vino á la altura de su ambiciosa cabeza. El mismo Epicuro no hubiese sabido concluir mejor: es una muerte admirable, digna de un griego.

Juan León Gerome nació en Vesoul y vino á París á los diecisiete años. Su primer maestro fué el gran Pablo Delaroche, con quien anduvo viajando por Italia. Al regresar del país del arte, presentó en el *Salón* su cuadro *Riña de gallos*, que obtuvo una tercera medalla. Gerome tenía entonces veintiún años. A partir de este momento, el joven artista trabajó sin descanso, presa de la doble ambición de la gloria y del oro. En poco tiempo y tras una larga excursión por Túnez, Egipto y riberas orientales del Danubio, pintó sus famosos lienzos *Venta de esclavas*, *Sed*, *Baco y el Amor borrachos*, *Interior griego*, *El siglo de Augusto* y *El nacimiento de Jesús*, obra adquirida por el Estado en 1855; *El primer beso*, *Ave César, morituri te salutant*, *Friné delante del tribunal*, tantas veces reproducido, *Un duelo después del baile*, *La noche en el desierto*... y otros muchos que le colocan dignamente junto á los artistas indiscutibles de su época.

En Noviembre de 1855, Gerome fué nombrado caballero de la Legión de Honor, y entró en el Instituto diez años más tarde. Mucho después, en la Exposición Universal de 1878, Gerome dió nuevas y gallardas pruebas de su doble talento de pintor y de escultor: *Baco y el Amor* y *Anacreonte*, merecieron una segunda medalla. Ultimamente, la escultura absorvía todas sus facultades. Gerome, pintando los la-

bios y los cabellos, animando los ojos y derramando los suaves tintes rosados de la vida sobre las mejillas de sus estatuas, es el primer escultor moderno que, vencido tal vez por su afición al arte egipcio, puso en moda la vistosa escultura *polícroma*, de los antiguos. Después de varias tentativas poco notables, llamó la atención de la crítica en el *Salón de 1892*, con aquella *Bellone*, en marfil, bronce y mármol, que, á juicio de su autor, había de ser el arquetipo ó impecable dechado de la estatuaria *criselefantina*. La imagen de la diosa de los combates, es imponente: aparece en pie, retrepada y terrible; el puño de su brazo derecho extendido, sujeta con forzudo crispamiento un *gladium* romano; bajo los cabellos despeinados sobre la amenazadora frente, los ojos, hinchados por la cólera, resplandecen con brillo metálico.

Gerome, como buen escultor, más que por el colorido, se distinguió por la corrección de la línea y la composición intachable de los asuntos. *Frmé delante del tribunal*, es un pasmo de ejecución: nada falta, nada tampoco sobra. El gesto de la querida de Praxiteles es ruboroso y triunfador; su cuerpo desnudo surge, como una llamarada de amanecer, sobre el fondo obscuro; los heliastes que han de absolver á tan acabada venustidad, miran ansiosos y sus viejas cabezas, mondas ó coronadas de blancos cabellos, expresan simultáneamente, admiración y deseo, prevaleciendo con tan hábiles matices uno ú otro sentimiento, que no hay dos semblantes que expresen la misma sensación.

Algo igual podríamos decir del cuadro *Un duelo después del baile*. Todo allí es perfecto, de

una perfección intensa y decisiva: el asunto, la composición, la abigarrada indumentaria de las figuras, la luz sucia de aurora en que naufraga todo el paisaje. *Pierrot* ha recibido una estocada y agoniza entre los brazos de sus padrinos; su pobre traje blanco está manchado de sangre, los pies se hunden entre la nieve, la espada cayó de su mano inerte: su rival se aleja acompañado de sus testigos; su cuerpo palidece en la lejanía brumosa; también va disfrazado: su traje exótico y las plumas que adornan su cabeza, le dan un aspecto fiero y selvático.

Gerome tenía el mirar penetrante, la boca y el entrecejo pensativos y duros: no obstante, era para todo el mundo y especialmente para sus discípulos, fino, correcto, dulce, dispensador y cariñoso como un buen padre.

La siguiente anécdota lo acredita,

Hace años cierto joven pintor provinciano, que ahora empieza á obtener notoriedad, concurría al estudio de Gerome, donde trabajaba todas las tardes. Sabido es que en los talleres, como en los colegios y cuarteles, los *novatos* están siempre expuestos á las bromas de sus condiscípulos ó compañeros más antiguos.

—Hoy, cuando el maestro te corrija—le habían dicho al nuevo alumno,—no dejes de darle una propina.

—¡Una propina!—repitió el inocente;—¿y por qué?

—No sabemos; es costumbre. Da lo que quieras, aunque sea poco. El no se enfadará por ello. La buena intención es lo que agradece.

Momentos después, efectivamente, el alumno, cumpliendo las indicaciones de sus camaradas, ponía entre las manos de Gerome una

monedita de dos reales, murmurando humilde:

—Perdone usted, maestro; pero... no tengo más...

Gerome, compadeciendo la candidez de su interlocutor, sonrió; después, dando bruscamente á su rostro una expresión severa, exclamó:

—¿Qué quiere decir esto? Ruego á usted, caballero, venga á verme mañana. Hablaremos.

Al día siguiente Gerome recibió la visita de su discípulo, que iba medroso y sin atreverse á levantar los ojos del suelo; el maestro le trató muy bien, conoció sus anhelos y compadecido de su juventud inocente y de su miseria, le despidió llenándole la cabeza de sanos consejos, animándole á la lucha y dándole un hermoso billete de cincuenta francos...

Entre las esculturas mejores de Gerome, están la *Jugadora de bolos*, *El Águila de Waterlóo* y *Dolor*, que custodia la tumba que un hijo del artista tiene en el cementerio Montmartre. También recordaré el busto de Sarah Bernhardt: Gerome y la gran trágica, fueron muy amigos; ella iba á verle á su estudio todas las tardes. De pronto, sin que nadie sepa por qué, riñeron, y el busto de la actriz quedó inconcluído...

He visitado á la viuda de Gerome: es una señora triste y pálida, que habla en voz baja. Sobre un diván dormía tranquilamente un gatazo negro; era el amigo predilecto del artista; como Baudelaire, Gerome adoraba los gatos.

Las escaleras alfombradas, los cuadros y las figuras y *bibelotes* que adornan los jugueteros, los cortinajes que cubren las puertas cerradas, los criados caminando sin ruido y como pre-

ocupados.., todo contribuyó á poner en mi alma una depresiva emoción de vacuidad y de frío. La pobre viuda ya no volverá á reir bajo sus cabellos blancos; la casa parece desierta; el combate por la gloria y la vida, ha cesado; todo duerme allí: es el rastro de silencio y de sombras, que dejan al marcharse los grandes espíritus.

EL AMOR Y LA MUERTE

Chateaubriand, ya viejo, roto aniquilado por los viajes, los trabajos y los placeres que llenaron hasta los bordes, las horas de su historia, escribía á una mujer en uno de esos furiosos anhelos de vivir, que sólo conoce la decrepitud de los grandes hombres:

«¿Quieres, di, quieres colmarme de delicias? Haz una cosa: date á mí; luego, déjame pincharte el corazón.»

¿Qué fiebre dictó al autor de *Atala* estos renglones extraños? ¿Qué raro instinto cruel quemaba su sangre? ¿Por qué su cariño y su odio convergían hacia la nieve del mismo seno? Todos leímos la historia de Chateaubriand; fué un romántico y un epicúreo; adoró la hermosura y el vino; era rico y gozó las prerrogativas de su noble origen, de su talento y de su guapeza; nada atajó las excentricidades de su alma vagabunda; el dios Exito le sirvió invariablemente de lazarillo y de báculo. Y ese hombre, al sentirse morir y apreciar cómo los ruidos y los colores del mundo objetivo iban apagándose en su alma, experimenta el ho-

rror á la tumba y pide un poco de calor para sus nervios, una sensación, la última. ¿Y, á quién se la pide? ¿Es á la embriaguez? No. ¿Es al arte? Tampoco. Es al amor y á la muerte. «Date á mí—dice—luego, déjame pincharte el corazón.»

Deseo insano que corrobora la frase de Mauricio Barrés: «Los únicos resortes capaces de conmover nuestra pobre máquina, son la voluptuosidad y la muerte: un esqueleto ó una mujer...»

Esto trae á mi memoria un sueño delicioso y terrible á la vez, que grabó en mi ánimo huella imborrable y que es, á pesar de la inversión de los términos, la confirmación de lo dicho anteriormente.

Yo tenía amores con una leona; una enorme leona que la víspera había visto en el Circo-Hipódromo, rompiendo mansamente al saltar el delgado papel que cubría el perímetro de un aro. Recuerdo perfectamente las emociones que aquella extraña pasión me acarreaba: la leona me quería mucho y algunas veces me pasaba por el rostro su lengua áspera y ardiente, aturdiéndome con el calor de su aliento, infundiéndome un pavor, casi mortal, que me obligaba á cerrar los ojos. Yo la quería también, pero dócilmente, con una humildad que ninguna mujer me ha inspirado y que, por un resto de viril orgullo, cuidaba escrupulosamente de no descubrir: me sentía á merced suya, vencido, perdido... bajo aquellas garras poderosas que se posaban sobre mis hombros: yo apoyaba mi cabeza en el pechazo del felino; su corazón sanguinario me aturdía, latiendo junto á mis sienes; yo era niño, yo era peque-

ño, algo inútil que vivía porque mi compañera me otorgaba benévolamente el derecho á vivir. La conciencia, sin embargo, de mi inferioridad, acuciaba mi placer; la preocupación constante de la muerte, daba á mi voluptuosidad un pique delirante que nunca he sentido.

Una mañana, yo dormía; la puerta de mi habitación estaba entreabierta. De pronto sentí que mi compañera se acercaba; la vi aparecer en el dintel y pasar ante mi cama pausadamente, con ese andar blando, callado y elástico de las fieras. El miedo me despertó completamente y, temiendo que estuviese de mal humor, salté del lecho y corrí á abrazarla: hincado de rodillas comencé á ponderar mi amor con voz suave, para no irritarla, mientras mis labios besaban su cuello peludo. Ella bostezó pausadamente; sus caninos formidables amarillearon sobre el fondo rojo de sus fauces.

Yo murmuré:

—¿Vas á matarme?

Ella repuso:

—No... eres bueno y te quiero. Pero... algunas veces, te quiero tanto, tanto... que me dan ganas de destrozarte. Tengo hambre de ti. Por eso bostezo...

La miré tímidamente y vi que su cabeza de leona se había transformado en una cabeza de mujer que tuviese los cabellos muy rubios y los dientes muy blancos. Aquella boca, que convidaba al beso y al amor, era la vida; pero las garras, que repartían la muerte, estaban allí. La abracé cerrando los ojos, dándome á la doble emoción del deleite y del horror, y dudo que jamás vuelva á gozar la suprema voluptuosidad de aquel abrazo.

Estas ficciones, por absurdas y deshilvanadas que parezcan, son lógicas y entrañan una ley vital perfectamente exacta. En virtud de esta ley, los principios de la generación y de la destrucción siempre van juntos; por eso los cultos del Amor y de la Muerte se acusan fuertemente en todas las civilizaciones y fueron contemporáneos de todos los siglos. Ambos elementos se alimentan de carne y, aun odiándose, se buscan, concurriendo invariablemente á los mismos festines. Es algo eterno, inseparable de la materia, que preside la vida de todos los seres de la escala zoológica; algo, pues, anterior y superior al hombre: en la época del celo, sobre el campo del combate y ante los cadáveres de los machos vencidos, la hembra acepta dócilmente, con docilidad admirativa, el yugo del macho vencedor. Así la mujer admira en el hombre, más que la hermosura y el talento, la fuerza y el valor. ¿Y qué son el heroismo y la fiereza sino dos elementos destructores? ¿Por qué las matronas romanas se ofrecían gratuitamente, en las mancebías de Suburbia, á los gladiadores aclamados en el anfiteatro? ¿Por qué Don Juan, impío, jugador, asesino y desalmado, tendrá seguro siempre, á pesar de sus crímenes, el perdón de todas las mujeres, si no es por su heroismo? ¿Y no hay en el fondo de esta femenil mansedumbre un vago temor á la muerte que luego se traduce en obediencia y cariñosa afición, hacia el más bravo?

No quiero citar aquí ninguna de esas neurosis que piden al dolor un estímulo para la sensualidad, aunque bien se me alcanza que un estudio de tal índole vertería abundante luz

meridiana sobre la cuestión que nos ocupa; pero sin salir de lo corriente, saludable y normal, hallaremos cuantas pruebas busquemos de que jamás el Amor y la Muerte estuvieron divorciados: no hay aurora sin ocaso, primavera sin otoño, cuna sin sepulcro; y, caminando en sentido inverso y como remontando la corriente de la vida, jamás habrá vejez sin juventud, efecto sin causa, ni quietud que no nos lleve y obligue á suponer un movimiento apagado.

Como en la gran naturaleza, así en la mujer la muerte y el amor van unidos: la mujer es el compendio, resumen ó abreviada fotografía, de la Tierra; como ésta, ella recibe pasivamente la vibración milagrosa de la vida y la guarda en su seno cierto tiempo, manteniéndola, hasta mucho después del alumbramiento, con la esencia de su sangre y de su leche. Si es seguro que cada cual observa el mundo á través de su temperamento, no es menos indudable que, en una pluralidad definitiva de casos, vemos ese mismo universo, más que directamente y por nuestros propios ojos, por los ojos y á través del carácter de nuestra compañera.

La mujer es como una de esas cintas cinematográficas que contienen, en el reducido espacio de algunos metros, un vasto paisaje ó una multitud numerosa. ¿Quién no amó ó creyó amar alguna vez? ¿Quién no tuvo alguna de esas pasiones, verdaderas ó falsas, poco importa, sobre las cuales los años resbalan prestamente y sin ruido? ¿Quién no recuerda un nombre... dos... tres, alrededor de los cuales se agrupan todas las remembranzas de los años pretéritos y que son como los signos algebráicos que

expresan, en forma brevísima, todo lo que fuimos y también, quizá, lo que seremos?... Si aquella compañera fué buena y alegre, si la sentimos á nuestro lado, aún en los momentos peores, cantar y reir, ¡qué hermoso, qué saludable, qué leal, nos pareció el mundo! Y, si nos burló, si nos abandonó en medio de la batalla, muriéndose ó engañándonos, entonces la vida, ¡qué triste, qué negra, qué inútil, qué fría!...

Hay atracciones fatales, cuerpos dotados de un poder centrípeto inevitable. Jamás los astros de nuestro sistema romperán aquel estrecho círculo que les impuso la autoridad del Sol; jamás el globo que se remonta hasta perderse de vista ó la bala de cañón disparada al espacio, desobedecerán á la gravedad, que las manda caer: así, en la apretada urdimbre de las emociones humanas, todo emana de la mujer ó deriva y refluye hacia ella.

¿Por qué? ¿Qué leyes aseguran esta esclavitud inquebrantable? ¿Es la carne... es la herencia? ¡Quién sabe! Y, además, ¿qué importa saberlo? Probablemente, es todo: es el legado de lo pretérito, la autoridad de las generaciones que pasaron; y también el derecho á vivir, la vibración fecunda, la voz de las generaciones que llegan, la posteridad que va entrándose por las puertas de lo presente, empujándonos hacia atrás...

Si hay una memoria orgánica que nos permite dirigirnos al sitio donde quisimos ir, aun cuando durante el trayecto nuestro pensamiento divague y se emplee en otras cavilaciones, ¿por qué nuestra carne no guardaría también la impresión de aquel deseo que estalló con el primer beso?...

«¡Ama!»—nos gritan desde el ayer los muertos;— «¡ama!»—repiten desde el mañana los no nacidos; es un imperativo inapelable que susurra con la brisa, que aturde con las savias primaverales, que enloquece con el sol. Y nosotros obedecemos y vamos hacia la mujer, como los objetos lanzados al espacio van á la tierra; ella es el centro, sólo ella devuelve la quietud y el equilibrio á nuestras almas.

Artes, modas, costumbres... son como granos de incienso quemados en el altar de su belleza, eternamente triunfante; todo fué hecho para ella, pensando en ella, consagrado á ella: la música imitó sobre el pentágrama el poema de sus carcajadas y de sus sollozos; la pintura y la escultura aprendieron, sobre los planos de su cuerpo, las leyes decisivas de la suprema perfección; la religión la buscó por aliada; los tiranos depusieron á sus plantas el oro y los laureles de sus conquistas. Ella lo es todo; su voz, es la voz del dios Pan; ella es la Historia, lo que ha sido, pero también el porvenir, lo que puede ser; ella, según los casos, es acicate ó cadena, gloria ó suicidio. ¿Quién pondrá puertas á su imperio? ¿Quién podrá decir á la Belleza, «de aquí no pasarás?»...

Buffón no comprendía el temor á la muerte, fenómeno tan vulgar como otro cualquiera. Nada, sin embargo, tan inevitable como este sentimiento. Todo lo inaccesible á la acuidad de los sentidos, cautiva y asusta; nuestra inteligencia es como un pequeñísimo foco luminoso perdido en una inmensidad negra; las tinieblas de lo definitivo reposan á nuestro alrededor. Si nace un niño, nos preguntamos: «¿De

dónde vendrá?» Y, si muere: «¿A dónde se fué?»... Nadie sabría respondernos: sombras, silencio, quietud, preceden á la llegada del uno y siguen á la desaparición del otro: mas, no cabe dudar, que sobre ambos misterios, la muerte y el amor velan juntos.

Esa incógnita atrayente y perversa de «la otra vida,» la tiene la mujer: la hembra es el eje sobre que gira el mundo orgánico; sin ella no habría evolución; sus entrañas son el puente milagroso tendido entre el mañana y el ayer, el lazo de voluptuosidad que une á las generaciones que se van, á las generaciones que aun no han llegado.

Respondiendo á esta doble misión para que fué formada, la mujer guarda en sí los dos principios del amor y de la muerte; su cuerpo es como las casas de banca donde el dinero de los que *ingresan* sirve para pagar á los que *retiran*; ella, que da la vida á los niños, sabe quitársela á los adultos; entre sus brazos, perdidos en el aroma de sus cabellos desatados, bajo sus ojos brillantes como lámparas del altar donde la pasión celebra el violento sacrificio de la vida, sobre la fresa de sus labios, los amadores, depuesto todo instinto de conservación, beben á buchadas la muerte...

Y aquí está el gran misterio; misterio que la mujer tampoco puede solucionar, unas veces porque no siente, otras porque, como en el hombre, el exceso de emoción arranca de ella toda inteligencia. Maupassant llamaba al sueño «el hermano de la muerte.» Comprendemos cuándo vamos á dormirnos, mas no precisaríamos aquel instante en que pasamos de la vigilia al sueño; es una celada, un asalto perpetra-

do callando y entre tinieblas, cual si algo muy poderoso, precipitándose sobre nosotros y sujetándonos por detrás, nos derribase. A la vida volvemos de igual modo; despertamos; ¿de dónde venimos? Nadie lo sabe; diríase que acabamos de nacer.

Algo análogo ocurre en la voluptuosidad. ¿Por qué perdemos la razón? ¿Quién nos la quita? La mujer, que podrí decírnoslo, está tan ignorante de todo como nosotros;la Naturaleza, temiendo una indiscreción, no quiso descubrirse á nadie, y cuando parece que va á rendirse á discreción, nos traiciona, escamoteándonos el secreto de por qué se nace. ¿Será tan horrible la vida, que no se atreve á desnudarse sin antes apagar la luz de la conciencia?... En esos segundos tenebrosos del espasmo, hermano también de la muerte, está todo: el secreto de lo que ha sido, las llaves que abren las puertas de lo que ha de ser...

En la pasión varonil, como en la Naturaleza, el amor, que es atracción y acoplamiento y la muerte, que puede traducirse por una emoción de odio, repulsión ó antagonismo, siempre van unidos. El hombre, llevado por su instinto, abrazó á su hembra, estrujándola contra su corazón, buscando, tal vez, inconscientemente, el hito de la vida: su ambición falló, la mujer nada dijo, la epilepsia de la voluptuosidad le sorprendió cuando ya bordeaba los linderos de la verdad absoluta... El hombre se siente engañado, el libro de la vida le fué arrebatado cuando comenzaba á deletrear su página más elocuente; sus manos palparon el va[illegible]ieblas eternales cegaron sus ojos, la n[illegible]ta zumbó en sus oídos... Aquel estu[illegible]

lajado sus nervios, por sus músculos hormiguea una laxitud dolorosa, y el macho aborrece á su hembra; la adora y la odia; no podría vivir sin ella y querría, no obstante, desgarrarla, morderla, partirla en pedazos... Esto explica el deseo de Chateaubriand, los cuadros sangrientos que servían de postre ó desenlace á las orgías romanas y la frase feroz que Calígula, ya borracho, repetía besando el cuello de sus amadas: «Esta hermosa cabeza caerá cuando yo quiera»...

Los cultos del Amor y de la Muerte, constituyen la pasión constante, ineluctable, del espíritu humano, y como la refinada esencia ó el más depurado aroma de la historia universal. Nada podrá separar ambos principios: la religión índica, la más vieja y más admirable de las teogonías, representaba al dios destructor Schiwa, apto para la generación y adornado con un collar de calaveras; toda la civilización egipcia descansa, igualmente, sobre la pasión de la vida y el horror á la muerte; el mismo sentimiento adornó los sarcófagos helénicos con ninfas y sátiros...

¿Durará siempre este problema? ¿No sabremos jamás por qué morimos, ni por qué nacemos? ¿Qué punto negro, qué interrogación insoluble tiene el alma de la mujer que nos recuerda la quietud desesperante de las esfinges?...

En tanto el porvenir se encarga de responder, yo representaría al Amor y á la Muerte por dos manos unidas, recortándose sobre el fondo negro de una puerta cerrada.

LIANA DE POUGY

«Car j'ai pour fasciner mes dociles amants
de purs miroirs qui font toutes choses plus belles,
mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles...»
BAUDELAIRE

El correo me ha traído una carta de Liana de Pougy; no está perfumada: es un papel rojo donde la célebre bailarina escribe á vuela pluma sus opiniones acerca de la vida, de los viajes, de los hombres y de la muerte.

Liana no pertenece á la aborrecible especie de los espíritus inconsolables, eternamente llorones y aburridos, empeñados en deducir de su melancolía su superioridad; ni al número de los contentos, de los siempre felices por tacañería de pensamiento ó atrofia y sequedad de corazón; sino al grupo de los heroicos que, sabiendo la tristeza inútil, ríen, esforzándose bravamente en ser dichosos; á la comunidad de las almas dulces, equidistantemente colocadas del bien y del mal, que no pueden reir sin rebozo y de todo, porque guardan recuerdos, ni llorar con llanto reparador, porque las lágrimas no tienen virtud suficiente para con-

solar sus voluntades, rebeldes á la humildad mística del dolor.

«Querer—escribe Liana:—ahí está todo»...

Lo dice aturdiéndose, empujándose hacia la dicha, hacia el mundo bañado en sol.

¡Querer!... Eso no basta: ningún tormento supera al dolor de los sentimentales enamorados de Nietzche: acarician á la alegría y no la poseen; su júbilo es máscara de duelo; su pena sabe reir y alzarse de hombros, pero su despreocupación es tan somera, que con años de vida comprarían el subido bien de despreciarlo todo: luz, fe y amor, para luego tranquilizarse llorando á cántaros, aceptando el subido consuelo de ser débiles.

Liana de Pougy sabe esto y tal convicción da á su belleza un rasgo indefinible y sútil: es el misterio de las sombras blancas que tiemblan, en las habitaciones mal alumbradas, sobre la luna de los espejos; el hechizo suave de la penumbra; la seducción de las cosas errantes. Tiene los ojos azules, de un azul sombrío y verdoso; finos y burlones los labios, la nariz recta, el semblante pálido y largo: bajo los rubios cabellos, la frente brilla con esa luz nimbada que llos pintores ponen alrededor de las cabezas místicas. Su cuerpo alto, delgado y esbelto, parece absolutamente supeditado al triunfo del espíritu; es, como dice Hugo, «un poco de materia que guarda un resplandor.» Todo en él, sin embargo, es ritmo, proporción y armonía: una laxitud invencible calma sus actitudes de gracia; camina sin ruído; á lo largo del cuerpo blanco, relamido por las caricias de la seda, sus trajes forman pliegues profundos; habla en voz baja; para

mirar hacia atrás, vuelve todo el busto, arqueando las caderas cual en un desperezo; su ademán, como el de las reinas enfermas, es elegante y triste...

Liana de Pougy, artista voluble y refinada como una romana de la decadencia, Liana, el ídolo de *Moulin Rouge*, la adorada de tantos, es también una escritora de talento.

Idilio Sáfico, su último libro, es, probablemente, más que una novela, un capítulo autobiográfico, una confesión; y, desde luego, un tornavoz de su dolor, una imagen de su alma.

Pocos libros conozco comparables á éste. Una joven yanqui llega á París y se enamora de la hetera Anita: «una pequeña cortesana tan pura, en el fondo, y sin la menor perversidad; una verdadera almita...» La *adorable*, espantada por aquella pasión monstruosa, rechaza las proposiciones de la sáfica, pero suavemente, benévolamente, sin irritarse, porque padece el hastío de sus amores y la atracción insinuante de lo desconocido, de lo remoto, de lo nuevo. Nada más anormal, ni al propio tiempo más humano, que el desarrollo de este idilio, á veces desequilibrado y extravagante, á ratos doloroso y conmovedor como lo imposible. La hetera, que aborrece á los hombres, «esos verdugos despiadados de las almas dulces y rebuscadoras de ilusiones,» va dándose insensiblemente á la seducción diabólica de Flossia, que la promete un amor sin fin, delirios espirituales, consuelos de madre, voluptuosidades románticas y extrañas... Pero la seducida lucha aún contra el vicio que aniquí á Florencia, y para combatir la terrible te

tación, busca un amante, luego otro... después recorre gran parte de Italia y de España, visitando esas viejas ciudades en cuyos «crueles silencios parece que una se escucha á sí misma...»

Todo es inútil: Anita, la cortesana soñadora, «florecilla pálida y dulce,» no puede desechar el recuerdo de la *amiga*. El misterio, acurrucado sobre sus hombros, musita en sus oídos la canción fascinante de las sensaciones ignoradas. «Dame algo nuevo—dice Anita,—algo nuevo..., algo nuevo...» Es un grito que bien vale el de Hamlet, reduciendo á *palabras* todas las cosas.

Ana regresa á París y corre á echarse en brazos de la yanqui: está muy sola, muy triste, sus ilusiones van marchitándose una á una. Aquí comienzan las mejores páginas de este idilio, intensamente sentido, como vivido y escrito bajo el sol gentílico de la vieja Grecia. Anita y Flossia están siempre juntas, llorando, riendo, regalándose flores, amándose castamente. Muchas tardes vagan por el campo cogidas de la mano, deslizando sus siluetas blancas bajo los árboles, siempre un poco tristes, con esa tristeza de los seres que existen y no se mueven. Flossia y Ana son, más que dos cerebrales, dos místicas á quienes corrompe un exceso inmoderado de espiritualidad.

Necesitamos creer en algo:

«Nuestro tiempo es tenebroso, estamos en la noche de toda fe, y la aurora de una nueva esperanza no ha llegado aún.»

Por eso Anita ama á Flossia: porque va convenciéndose de que los hombres no saben querer delicadamente, y ella no puede vivir sin la

pasión de un más allá, completo, definitivo, que la proporcione el cabal aquietamiento de toda curiosidad. «Tengo la creencia—dice—que en alguna parte, en una de las inmensas esferas de lo remoto, todos los pensamientos nobles, todo lo que nos hizo estremecer, aunque sólo fuese durante el brevísimo espacio de un relámpago, florecerá, y que en algún mundo paradisíaco y supremo recogeremos el fruto de lo que sembramos aquí... Todo lo que fué arte, claridad, entusiasmo, impulso, en este pasado terrestre, retoña inmortal, allá arriba.»

Y en otra página:

«¿Procederá tu alma de un etéreo y lejano planeta, y sufrirás de ese perdurable y misterioso mal de destierro aquí abajo, donde todo es tiempo y deseos?»

En todo el libro campea esa volubilidad seductora, perfume vertiginoso de las grandes ciudades: las escenas se multiplican rápidamente, los personajes pasan nerviosamente de la risa al llanto, viajan, aborrecen, improvisan amores; la Impresión y el Azar dirigen sus almas, perseguidoras enfermizas de lo inhallable. Así, verbigracia, Anita, está discurriendo melancólicamente acerca de problemas graves, casi teológicos, y de pronto pregunta por su perra...

La carta que Liana de Pougy me escribe, está sembrada, como su libro, de contradicciones. Ama el Mediodía, pero también gusta de Alemania y de Inglaterra, correctas y frías bajo sus toldos de niebla; adora los perfumes fuertes, y no obstante, el color azul es su color predilecto; ama á los artistas, pero reconoce en

los burgueses cualidades insuperables de orden y fidelidad. .

He preguntado á Liana:

—¿Cómo quiere usted vivir?

—«Quiero vivir—dice—como vivo, porque *yo vivo*. ¡Existir es tan poca cosa! La vida es el movimiento; la fiebre, las emociones artísticas, los viajes, los éxitos, el amor»...

No hubiera respondido de otra manera un espíritu robusto, prendado de las pasiones fuertes y del sol. Pero Liana, escribiendo esto, no es sincera: lo escribe porque sí, porque el contento es para ella una imposición inapelable de su voluntad.

Y no me equivoco: en su libro hay largos párrafos dedicados á los placeres tranquilos; párrafos dulces, redactados con la elocuencia intensa de los sentimientos que el cansancio fué madurando poco á poco.

Liana se ve vieja, inactiva, viviendo bajo sus cabellos blancos la vida sin ruidos de los recuerdos.

«Me retiraré—dice—muy lejos, á un convento de Italia, á Fiesola, donde reciben á las mujeres ricas y libres, á las desengañadas codiciosas de recogimiento y de olvido»...

Idilio Sáfico es un libro triste, una narración desolada en la que el amor, más que motivo de vida, es origen y espuela de muerte; los eróticos que vieron á Anita y á Flossia bañarse juntas, quedan chasqueados; la autora supo concluir su libro sin escribir el capítulo de las caricias monstruosas; lo raro no llega; Anita muere antes de caer...

. . . .

Inconscientemente, he permanecido largo

rato con los ojos fijos sobre el papel rojo en que Liana de Pougy ha escrito su carta; luego miré á otro lado y todo me parecía amarillento, de un amarillento extraño, blancuzco y verdoso. Es el color de la piel de Liana: son sus mejillas sin sangre; su frente blanca, nacarina y como abrillantada por el oro mate de sus cabellos; sus labios risueños y amargos de humorista; sus ojos distraídos, llenos de interrogaciones y de displicencia; y he vuelto á ver su cuerpo, alto, lánguido, majestuosamente triste, caminando sin ruído, pasando por la vida como en un bostezo...

Liana se aburre, pero no quiere confesarlo y para espantar su hastío procura embriagarse riendo, batiendo palmas, proclamando á grandes voces su contento, buscando en la ajena alegría un baluarte contra el desmayo.

Todo la interesa; nada, sin embargo, la entusiasma. Adoradora del espacio, ama los viajes, los poetas, los místicos, heraldos de lo incierto...

Ella lo ha dicho.

—¡Cuánto agradecimiento debemos á los que saben engañarnos!...

París, Octubre, 1904.

CUENTOS

SIN NOMBRE

...El tren reanudó su carrera febril, precipitándose sobre los puentes, rebrincando bajo los túneles, sorteando los obstáculos infranqueables con hábiles cabeceos; trepidante, flexible, ondulando como un animal que sintiese frío en el lomo...

Declinaba la tarde y los valles comenzaban á poblarse de sombras; aquí y allá, entre los árboles, amarilleaban viejas alquerías; muy lejos, sobre el negro fastigio de los montes pelados y rugosos, el cielo tendía un velo sangriento; árboles, casas, desfiladeros, pedruscos, caminos, todo huía hacia atrás, produciendo en el ánimo impresiones inconexas, como las palabras de un gran libro hojeado de prisa.

En un departamento de primera clase, iban dos viajeros: él representaba treinta años; era de estatura vulgar, delgado, elegante; la nariz aguileña, los ojos inteligentes y negros, un poco cansados; el semblante largo y sin color; sobre las sienes, la reflexión y las pasiones habían blanqueado los cabellos. Ella era joven también. gruesa y alta: tenía el mentón

atrevido, los labios viciosos, el pelo corto, crespo y rubio, de un rubio fuerte, casi rojizo; desde la penumbra de las pestañas, sus grandes ojos verdes, cavilosos y distraídos, miraban fijamente, tristemente, como despidiéndose en ese adiós tenaz de los enamorados que se separan volviendo la cabeza...

Cuando ella subió al vagón, un motivo fútil les dió pretexto para cambiar algunas palabras corteses. Luego, evitando quizá pecar de molestos, callaron, mirando á otra parte: él cogió un periódico, ella abrió un libro. No obstante, sus imaginaciones, involuntariamente, saboreaban la emoción, un poco novelesca, de haberse encontrado, lo que les producía sobresalto ilógico y dulcísimo.

La joven había cerrado su libro; él preguntó ofreciéndola el periódico:

—¿Quiere usted saber noticias?

—Gracias, muchas gracias. Pero... ¿y usted?

—Yo las he leído.

Ella acató su delicada cortesía, bajando los ojos. Sin saber cómo, hilvanaron una variada conversación: los dos adoraban los viajes; él conocía varias capitales europeas y gran parte de la América latina; ella frecuentaba París, Berlín, Viena y Roma. ¡Ah, Italia!... Sus ojos verdes llamearon evocando los recuerdos, siempre luminosos, del país del arte y del sol. El también había visitado Venecia un invierno que, con sus brumas, devolvía á los palacios toda su nostálgica solemnidad medioeval. La joven exclamó sorprendida:

—¿Cómo, en tan pocos años, pudo usted viajar tanto?

El, sonrió ligeramente.

—No lo sé.

Luego, tras una pausa, rectificó:

—Es decir; sí... Sí lo sé. Es que me aburro.

Ella le miró de hito en hito, holgándose de reconocerle sincero, explicándose sin afectación ni rebozo, y como si, creyéndose solo, hablara en voz alta. Había doblado el periódico y meditaba, las manos cruzadas sobre su falda. Aquel hombre la interesaba: era un sentimental, soñador y triste, una de esas almas errantes, que conociendo el inmenso valor de los detalles, bordan la vida minuciosamente, con hilos de vistosas quimeras y de amores. El, miraba á la joven de reojo, hallándola hermosa y atrayente.

De pronto, familiarmente, el viajero exclamó:

—Usted, también se aburre.

Ella volvió á mirarle; sus ojos rebosaban enternecimiento; fué una mirada efusiva como un apretón de manos.

—Sí, suelo aburrirme... un poquito todos los días y en todas partes. Por eso viajo siempre, siempre... sobre todo los mares, bajo todos los climas... buscando aquel rincón de quietud y de olvido, adonde el cansancio no llegue.

—No lo hallará usted nunca.

—¿Por qué? ¿Porque el hastío va conmigo?

—Sí; usted ha padecido emociones inolvidables; usted recuerda lo que, aun siendo muy dulce, trasuda amargor. Ahí está el mal; el fastidio es el hijo de la pasión y de los recuerdos.

Continuaron hablando sin hablar, sin gestos,

sólo con mirarse. El pensaba: «¿Y si fuera ésta la mujer soñada?...» Tenía, efectivamente, la vaguedad mística de los ideales abstractos: ignoraba su estado, su nacionalidad, su posición social; aparecía en el mundo de lo tangible, como la otra, su adorada impalpable de ensueño, sin historia y sin nombre. ¡Qué hermoso, qué extravagante, llegar á ella sin conocerla, amarla y merecer su amor, adueñarse de su cuerpo y de su alma, y luego llevándose todo el aroma de su cariño y en un adiós tranquilo, sin reproches ni pesadumbres, ni esperanzas de volver á verse; vago, como perdido en la niebla...

Por su parte, la joven experimentaba hacia su interlocutor, un movimiento simpático análogo. Desde niña esperaba el abrazo de un hombre ideal, que presumía generoso, tierno, valiente, delicado, apuesto, aunque su gentileza jamás tomó en su imaginación forma definitiva y precisa. ¿Cuál era su profesión? ¿Cómo se llamaba?... Nunca lo supo.

Pero quizá fuese aquel aventurero que tenía delante, seductor, desconocido y anónimo, torturado, como ella, por el imán de lo inhallable. Bruscamente, quebrando el curso de sus meditaciones, preguntó:

—¿Es usted artista?

El viajero tardó en responder; luego dijo, yendo á sentarse cerca de la joven.

—¿Para qué quiere usted saberlo? Esa curiosidad sólo tiende á rebajar el pequeño hechizo de un misterio.

Y añadió con voz opaca, velada por el trémolo de la emoción:

—Los detalles no pueden acercarnos, pues

la simpatía que entre nosotros existe, nace precisamente, de la noche que nos cobija. Usted no me conoce, yo tampoco la conozco á usted... No obstante, en las tinieblas de esa ignorancia, nuestras almas, adivinándose hermanas, se han encontrado y se abrazan...

Ella sonrió.

—Acaso tenga usted razón—dijo;—es usted un original.

El, poseído de repentino entusiasmo, prosiguió hablando:

—Así estamos muy cerca, tanto, que nuestras manos se tocan.. y, sin embargo, estamos muy lejos. No, no pretenda usted saber nada de mí; ni mi profesión, ni el término de mi viaje, ni si tengo familia, ni mi edad... ni siquiera mi nombre... ¡Nada!... El más leve descubrimiento rompería la magia soberana de esta entrevista. Yo haré lo mismo con usted. ¿Qué importa mi historia? ¿A qué amargar nuestro presente con nuestro pasado?... Yo, como todos los imaginativos, procuré vivir deprisa, buscar lo raro, refinar mis placeres: he tenidoa mores, ilusiones, desesperanzas, momentos de avasallador empuje y horas de quebranto, peores que la muerte: he sido, burlador y burlado... de risas y de llantos van vestidos mis recuerdos... ¿Y qué?!.. Eso, no es nuevo; usted podría decir otro tanto; usted también amó, lloró, fué dichosa, olvidó y fué olvidada... ¡Oh, no, no!... Mejor estamos así... ¿Verdad?... Así nuestra conversación parece un monólogo... una continuación del inmenso monólogo conque las almas solitarias llenan su vida. Usted es la mujer impalpable, la soñada... y yo, soy el hombre

que usted buscó inútilmente entre todos los hombres; juntémonos, confesémonos sin empacho, cual si hablásemos con nosotros mismos en alta voz, como se habla en las horas de fiebre. Mañana, ya estaremos otra vez separados y muy lejos el uno del otro, pero guardando de esta unión un recuerdo inmortal. Venga usted á mí; yo la daré á beber el agua que Cristo ofreció á la Samaritana; yo soy ese oasis, todo olvido y quietud, de que antes habló usted...

La joven escuchaba extática, cubriéndole bajo una mirada inmóvil y triste de esfinge, entregándose á la atracción de aquella voz de locura, que había oído resonar dentro de sí misma tantas veces. El, continuó:

—Las generaciones nacen, crecen, luchan, pasan... ¿qué resta de ellas?... ¡Nada; ni aun el nombre!... Pues demos gusto al tiempo, ahorrándole el trabajo de borrar la impresión de esta historia que, con nosotros, la casualidad va componiendo. Nos amamos y ni siquiera sabemos dónde este cariño empezó, pues que, mientras hablamos, el tren va dejando kilómetros atrás. Amémonos hoy intensamente, y mañana... nada; un apretón de manos, un beso... «adiós»... Nada... ¿Qué remedio?... El mundo, dando vueltas, nos enseña á ser así. Nuestra unión debe ser rápida, rapidísima... para que el momento de la separación se anticipe al minuto fatal del cansancio físico; y, luego, «adiós»... Yo juro á usted que el perfume de esta pasión embalsamará hasta los últimos años de nuestra vejez... Yo moriré y usted verá pasar mi entierro y no sabrá que es mi cuerpo, un cuerpo que usted ha besado, el cuerpo que

va allí. Yo, aunque quiera, no podré buscarla á usted. ¿Cómo? ¿Dónde, si ignoro su nombre y su patria? La imposibilidad de volver á reunirnos, divinizará estos recuerdos. Usted, jamás será en mi historia, una de tantas; yo, para usted, siempre seré «aquél», el amante ideal, el amante sin nombre, sin profesión, todo cariño, ardimiento, locura, que pasó cierta noche junto á usted, deslumbrante, caricioso, adormecedor, como una bocanada de otra vida...

Se había levantado y oprimiendo contra su pecho tiernamente las manos de la joven, murmuró:

—¿Consiente usted?

Y como ella tardase en responder, repitió insinuante, perverso, irresistible:

—¿Consientes?...

Ella balbuceó, abriendo mucho los ojos, como si hubiera ido dormida y bruscamente despertase.

—Pero... ¿dónde?...

—Muy pronto; en la primera estación donde pare el tren.

Mirándose fijamente, fueron acercándose, hasta unir sus labios en un beso inmenso. Él suspiró:

—Por fin...

—Por fin...—repitió ella.

Y callaron, saboreando el logro de aquel ideal que habían perseguido durante tantos años á través de las miserables realidades humanas. De súbito, experimentando repentina congoja, él exclamó:

—Prométeme no retenerme después... no preguntarme nada.

Ella repuso:

—Te lo prometo; hoy unidos, tuya en cuerpo y alma; luego, nada; caminando los dos hacia el horizonte, separados para siempre...

Quedaron inmóviles y callados, las cabezas y las manos unidas.

Ya era de noche cuando el tren se detuvo frente á una pequeña estación; los dos amantes saltaron al andén desierto: hacía frío; el viento suspiraba entre los árboles. La joven se estremecía, agarrándose al brazo de su compañero.

—¿Dónde estamos?—dijo.

—No lo sé... no procures tampoco averiguarlo. Sígueme.

Un muchacho les guió hasta un pequeño hotel ó mesón situado inmediatamente detrás de la estación, ante una plazoleta en cuyo centro y rodeada de álamos, había una cruz. Allí cenaron huevos y carne y luego fueron á acostarse. En el piso principal les habían preparado una habitación; era un dormitorio provinciano, sin cortinajes ni tapices: del techo envigado pendía una lámpara que una gasa defendía de las moscas: á la cabecera del lecho, un Cristo meditaba bajo su corona de espinas.

Los dos amantes se acostaron; fué aquella una noche extraña, muy triste y muy dulce, algo trágica, como esa última noche de amor que los pueblos orientales, siempre prendados de la vida, otorgan á los sentenciados á muerte. El contento de estar juntos y la amenaza de su inmediata separación, les sobrecogía de distinto modo, impulsándoles á pasar nerviosamente del llanto á la risa. Una vez ella, vencida por su pasión, quebrantó la consigna

que mutuamente se impusieron de ser prudentes.

- ¡Ah, esto es demasiado!—exclamó.—Habla... di... ¿quién eres?...

—Si no quieres destruir nuestra dicha—repuso él,—calla: en el silencio está lo que nuestras pobres almas codician: el amor que más tarde nunca sentiremos, la embriaguez del perfume que jamás respiramos, la novedad de aquel país donde nunca estuvimos. Habla... di lo más mínimo, la primera sílaba de tu nombre... y yo adivinaré las restantes... y todo habrá concluído.

Callaron; el viento murmuraba entre los árboles del jardín: á lo lejos un reloj iba cantando las horas; de cuando en cuando, rompiendo el silencio de la noche, pasaba un tren; el fragor de su carrera ahogaba momentáneamente los demás ruídos: después reanudaba su marcha, apagando su espíritu en la inmensidad de los campos, dejando tras sí una impresión de muerte.

Oyéndole, los dos amantes se abrazaban, pensando en la separación.

—¿Y mañana?—repetía ella.—¿Y mañana?

—Mañana—replicó él,—tú pensarás en mí... yo en ti... como siempre pensamos sin saberlo, hasta que hoy, el dios Azar, nos puso frente á frente.

Al día siguiente, almorzaron juntos; luego se dirigieron á la estación; un expreso acababa de llegar; la joven compró un billete.

—¿Te quedas?—dijo.

—Sí; espero el correo que pasará más tarde.

—Entonces... ¿adiós?...

El, haciendo un esfuerzo heroico, repuso:

—Sí, adiós. Seamos valerosos, para salvar del naufragio de todas nuestras ilusiones, el placer de habernos amado.

Sonó una campana, el tren iba á partir. Los dos amantes se abrazaron.

—Adiós—dijo ella besándole,—adiós, para siempre, bien mío...

El murmuró:

—Hasta nunca... No me olvides. Acuérdate: una noche... en un sitio...

Y; la distancia empezó á crecer entre ambos, más... más...

LA MADRE

Calle de pueblo, ancha y sin empedrar; sobre el polvo, las carretas dejaron hondos surcos. Es media noche; las casas blanquean bajo la luna: todo calla; los árboles dormitan abandonando su ramaje inmóvil por encima de los bardales; de cuando en cuando, el grito irónico de un cuco rompe el silencio. En la parte obscura de la calle y bajo la sombra de un alto paredón, Julio y María conversan separados por los hierros de una ventana. El es joven; viste sombrero ancho, traje négro y polainas de cuero amarillo; de ella sólo se distinguen los ojos, ardientes y grandes, brillando en las tinieblas.

Julio (*hablando con voz apenas perceptible*) —Como anoche te prometí, lo he dispuesto todo para que huyamos antes de que empiece á clarear. Tengo el caballo en la carretera junto al convento. Tú puedes salir sin ruido.. y, en menos de dos horas, llegamos á X... por donde pasa el tren de Córdoba. ¿Vamos?

María.—No me atrevo.

J.—Maldito miedo... ¡Siempre igual!... O me

amas, como juras y quieres unir definitivamente tu vida á la mía, ó quieres, desesperándome, romperme el corazón con estas alternativas de gozo y de pena. «Mañana, á estas horas, será mía», pienso... y parece que algo se esponja y me rebrinca dentro del pecho. Luego, me dices, como ahora: «No puede seguirte, no me atrevo á seguirte... déjame, huye tú solo...» Y siento un peso aquí dentro... un dolor... que querría tirarme al suelo y dejarme morir.

(Pausa).

M.—No me atrevo... *(Balbuceando)*. No me atrevo... Ya sabes; lo de siempre; mi madre..!

J.—¡Bah!

M.—¿Qué quieres?... Serán los nervios, como tú dices; pero mi padre y mi hermano me preocupan menos que ese retrato.

J.—¡Qué bobería! Un retrato... ¿qué es eso? ¿No lo sabes?... Un poco de pintura sobre un pedazo de tela...

M.—Sí, sí... ya lo sé.

J.—¿Entonces?...

M.—Es que ese retrato vive... ha empezado á vivir desde aquella noche en que, atropellándolo todo, me escapaba contigo. Al pasar junto á mi madre, maquinalmente, levanté los ojos, acaso para despedirme de ella, y su retrato me detuvo. Ya lo recuerdas; es uno de esos retratos que miran á todas partes... Creí que mi madre me maldecía, sus labios temblaron... sí, temblaron... como si quisieran hablar... y por sus ojos pasó una luz... *(Con terror.)* No, Julio... no me arrastres; la preocupación de que te hablo es más fuerte que yo. De día, sí, me atrevo; de noche, no; ¡no puedo... imposible!...

(Silencio. Julio, despechado, golpea nerviosamente el suelo con el pie. La joven continúa hablando, y sus palabras, murmuradas con voz tristísima, parecen desgarrones de un largo lamento.)

M.—Estoy segura de que á nuestro alrededor hay fuerzas invisibles, almas de seres muertos que pesan continuamente sobre nosotros.... y nadie me quitará la idea de que la noche en que íbamos á marcharnos, el espíritu de mi madre se colocó en el zaguán, con los brazos abiertos, impidiéndome salir.

J.—No digas desatinos; pareces loca.

M.—Así será. Pero al día siguiente, durante el almuerzo, mi padre dijo, dirigiéndose á mí: «Anoche soñé con tu madre.» Y mi hermano agregó: «Yo también.» A lo que mi padre repuso: «Entonces es que la pobrecilla ha venido á visitarnos...» Me dieron ganas de gritar; sí, mi madre había estado allí, vagando desolada, de habitación en habitación, queriendo inútilmente despertar á los míos para decirles que su hija ya no era buena y que tú me llevabas...

(Otra pausa. Julio enciende un cigarrillo y destose, imponiéndose á una emoción de frío que acaba de recorrerle la espalda.)

M. (*queriendo siempre disculparse*).—Ayer mañana, después de fregar el comedor y la cocina, descolgué el retrato de mi madre, so pretexto de sacudirlo. Luego fuí á la huerta, donde mi padre y mi hermano jardineaban. «¿Quiere usted —pregunté á mi padre—que pongamos á mamá en la sala? Allí la pintura no se estropea porque hay poca luz.» Mi hermano opuso algunas objeciones, que yo contradije victo-

riosamente. Mi padre terminó la disputa, diciendo: «Bueno, déjanos tranquilos y haz lo que quieras.» Mi único deseo, como supondrás, era quitar á mi madre de donde estaba, para no tener que verla cuando llegase, con la cita de esta noche, la hora de marcharme, Pues... de pronto, tuve miedo; me parecía que mi madre iba á llamarme... y el recuerdo de su voz era tan vivo, tan penetrante que casi pensé oirla. Cuando volví al comedor, mi primera mirada, no bien entreabrí la puerta, fué para el retrato, cuyos ojos salieron á mi encuentro; diríase que estaban aguardándome; los hallé más negros que otras veces... y duros, brillantes, como si hubiesen llorado... Aquella expresión me obligó á caer de rodillas ante mi madre; su rostro severo parecía decirme: «¿Por qué me echas de aquí, sabiendo que vuestras conversaciones de sobremesa son mi único consuelo? ¿Cuál es tu propósito?... Habla, di... ¿qué tienes?» Hubiera jurado que sus labios se movían... Después, su gesto cambió. «Los muertos—dijo—lo sabemos todo: mañana piensas irte; tu alma se lo confesó en sueños á la mía. Sí, quieres irte, pero yo lo impediré...» Entonces rompí á llorar. «¡No, madre!—exclamé:—yo seré buena... se quedará usted en el comedor... ya no la llevaré á la sala, donde estaría usted muy triste...» Y al decir esto sentí un alivio inmenso, y frío; un frío muy grande en toda mi carne, cual si su espíritu muerto me hubiese abrazado. Durante la comida, de cuando en cuando, miré al retrato; sus ojos, llenos de bondad, parecían decirme: «Gracias, hija mía; no necesitas confiarle á tu padre nada de lo que entre nosotras sucede... y si alguna vez la tentación te llevase á

cualquier extremado peligro, no tengas miedo; estoy yo aquí...»

J. *(despechado)*.—De todo eso deduzco una verdad bien amarga.

M.—¿Cuál?

J.—Que no me quieres.

M.—¡Oh, sí, te quiero, te adoro!... ¡Si no te adorase, ¿habríamos llegado á donde estamos?

J.—Pronto nos separaremos y entonces todo habrá concluído; ¡todo!...

M. *(angustiada)*.—Pero... ¿te irás?...

J.—Sí, me iré, saldré de España... buscaré en cualquier país lejano un trabajo terrible que me prohiba acordarme de ti... Si no puedo casarme contigo, porque tu padre y el mío se oponen á ello, ¿para qué quiero vivir aquí?...

M. (*hablando penosamente y como en un estertor*).—¡Oh!... Yo te seguiría... ahora mismo... pero...

J. *(impetuoso)*.—¡Hazlo!

M.—Pero... es que...

J.—¡Hazlo!

M.—¿Y si no puedo?... ¿Si, como la otra noche, me flaquea el valor?

J.—No; eso sólo sucede una vez. Hoy puedes. Sugestiónate; piensa en mí, piensa fuertemente, y ni siquiera padecerás el sobresalto del titubeo.

M.—Es... que tengo que ver á mi madre, porque la luz del altar que hay en el comedor, la ilumina; necesito pasar junto á ella... y estoy cierta de que sus ojos ya están mirando hacia la puerta por donde he de entrar... ¡Ah, Julio... Julio!... Tú no sabes cómo es ese retrato. El pelo muy negro, la frente muy pálida y muy grande... y luego, los ojos... esos

ojos... esos ojos que te siguen.. que te cortan el camino... que te detienen como si te pusiesen en el pecho una mano...

J.—¡Bah, ilusiones!... Ea, sé fuerte, sé valiente; sólo exijo de tu coraje un esfuerzo de algunos segundos. Anda pronto; corre... ¡Oye! Espero allí, junto á la puerta, para darte valor.

M. (*reprimiendo un grito*).—¡Oh, no!

J.—¿Qué?

M.—No... no te separes de la ventana.

J. (*tranquilizador*),—Locuela... loquilla... si lo hago por ti...

M. (*siempre temblando*).—¡Qué angustia! He ido á mirar hacia atrás... y no he podido.

J. (*sonriendo*).—Bien, anda sin miedo. ¿Ves? Estoy aquí.

M.—Sí, pero *ella* está dentro.

J.—Vamos.

M. (*sin atreverse aún á volver la cabeza*).—¿Hay luz en el comedor?

J. (*acercando la cabeza á la reja*).—Sí, como todas las noches: la luz del altarcito.

M.—¿Y qué ves?

J.—Nada.

M. (*resolviéndose, al fin, á mirar*).—En efecto, no hay nadie.

J.—¿Te convences? Bien. Ahora, adelante. Cruza corriendo el comedor y la cocina, abres el portalón... ¡y allí estoy yo!... Y una vez tu mano en la mía, ¡vengan fantasmas y voces de otra vida!...

(La joven atraviesa la habitación lentamente y su figura se recorta sobre la puerta del comedor, mal alumbrado por la luz amarillenta y temblona de una lamparilla de aceite. Al

llegar al dintel, se detiene, mirando hacia la ventana. Julio, la frente apoyada contra los barrotes, murmura imperativo):

—¡Anda!...

(Y luego retrocede, caminando de puntillas hacia el portalón. El silencio es absoluto. De pronto resuena un grito... un grito horrible).

—¡¡Madre.., piedad, madre... no me toque usted!!...

(Julio acude á la ventana, aproxima su frente á la reja y mira. Bajo el rectángulo iluminado del comedor, aparece María: está en el suelo y sin conocimiento, boca arriba, los brazos en cruz)....

CARTA ABIERTA

...«Adoro en Raquel—me dices—y quiero consagrarla toda mi vida.»

¡Toda la vida! ¡Loco!... ¡Toda la vida!... ¿Y por qué?

¿Por qué un amor donde hay tantos amores?

¿Por qué dedicar á una mujer lo que tantas mujeres buenas y elegantes y hermosas merecen?...

Sigue el ejemplo de la Naturaleza: la Naturaleza ama siempre, pero jamás ama lo mismo; su pasión, como su vida, se transforma perpetuamente, y hoy es flor, mañana es pájaro, otro día piedra ó nube... Querer es vivir y vivir es cambiar, vibrando bajo cualquier forma en la grandiosa sinfonía de la pasión universal. Vive como viven las fuentes; variando siempre, prolongados tenazmente en la uniformidad imperturbable de lo creado, su mutabilidad infinita.

Imita á los astros que nunca se detienen, á las olas que besan la playa, dejan en ella la canción de sus espumas, y luego se van... Sólo la evolución debe ser eterna.

Hojeando un viejo almanaque ilustrado, y viendo allí cómo un pintor quiso representar las diversas épocas del año por mujeres sorprendidas en diversas actitudes y expresiones, se me ocurrió el consejo que voy á darte.

Sin necesidad de someter tu penetración á graves torturas, reconocerás conmigo que los cuatro momentos ó fases capitales de la pasión amorosa, son la alegría, el sobresalto la fiebre ardiente que preceden á la posesión y nos empujan á ella como en un vértigo, y el cansancio, el desmayo físico, la laxitud carnal que siguen al triunfo.

¿Y no vislumbras ya la semejanza pasmosa que liga esos diferentes estados del espíritu á las cuatro estaciones?...

La alegría es la esperanza, el jugo generoso de una pasión nueva, la primavera, cuerno cargado de promesas, de verdes brotes, de frutos en fárfara.

El delirio del supremo abrazo, es el estío: el sol vuelca sobre la tierra sus ardores, la vida revienta en el surco, los árboles chorrean savia, en el ambiente encalmado flota el alma sensual de las flores, el musgo verdea sobre la cresta del peñón todo el año infecundo

La tristeza, esa tristeza de los recuerdos que los buenos amantes hallan tan dulce, es el otoño.

El otoño traduce la melancolía de la tarde, como la primavera tuvo el júbilo de la aurora; el otoño es el fruto que va secándose, el nido vacío, la hierba que desaparece, la hoja que amarillea antes de caer. Su armonía es triste: las aves emigradoras se van, los pájaros callan:

en la quietud de los campos brumosos, los arroyuelos cantan, despidiéndose. El otoño es el recuerdo, el presentimiento de lo que va á morir, la nostalgia inmensa de lo pasado...

El invierno, interpreta la fatiga del bien logrado: en el amoroso torneo, los amantes agotaron sus ilusiones; la calentura de sus nervios se ha serenado. «Descansemos» dice él. Y se duermen en paz, divorciados momentáneamente por la ingratitud de los ahitos, esperando á que vuelva á lucir la primavera de un nuevo deseo.

Aceptando la verdad de lo expuesto, y siendo evidente que los espíritus femeninos reflejan á maravilla estas crisis máximas del alma universal, de tal modo que, agrupando á las mujeres, según sus temperamentos, podria decirse que ellas constituyen las cuatro cuerdas sobre las cuales la gran Naturaleza ejecuta el soberbio poema sinfónico de sus misterios, ¿por qué no repartir la vida de los años, entre aquellas cuatro mujeres cuyo carácter traduzca mejor la psicología de cada estación?...

No te rías: mi consejo no es un refinamiento del vicio, ni la epifonema de una descomedida afición á lo raro: sí de la reflexión y de esa experiencia que, en el bazar de la vida, compramos volviéndonos viejos.

Tú has viajado...

¿Y no te ocurrió alguna vez indignarte contra el maquinista que te llevaba á escape por un paisaje precioso, con derriscaderos y sotos sombrios y casucas blancas donde hubieses querido dormir una siesta; ó que, por el contrario, parecía complacerse en pasearte lenta-

mento por la desolación de una llanura sin árboles?...

Tú, como yo, habrás disfrutado los eximios placeres de leer á solas un buen libro, ó de seguir á un guía á través del castillo romano ó del templo gótico bajo cuyas bóvedas duermen la fe y el heroismo de otras razas. ¿Y no te sucedió que el autor del libro te diese gozo explicándote una sensación que tú, efectivamente, habías experimentado, pero en la que, por insuficiencia tuya ó lamentable distracción jamás reflexionaste; ó que el guía inepto molestase tu admiración obligándote á visitar de prisa aquellos lugares donde tu alma de poeta hubiera querido recogerse en la oración solemne del recuerdo?...

Pues no olvides que el mundo es un libro, y que cada día trae consigo un momento, un paisaje nuevo, una fase distinta, del gran diorama que compone, hora tras hora, el movimiento universal.

Sigue mi consejo: busca, según la época del año, una mujer que tenga alma de estío ó de invierno, de primavera ó de otoño: ella, con la barbilla apoyada sobre tu hombro y sin otro norte que su instinto, te enseñará á deletrear el libro de la vida, obligándote á releer los capítulos más hermosos; ella, á cada momento, sabrá decirte: «Sigue por aquí»... sin que jamás tengas que arrepentirte de haberla obedecido: ella, sin retóricas ni sutilezas, ni otro arte que el de darte sus labios, te traducirá la emoción obscura, el lenguaje de lo que no habla, el misterio de lo que nadie ha dicho.

Los meses primaverales deberás pasarlos en una gran capital: Madrid, París, Roma, Lon-

dres... y con una mujer que tenga, á lo sumo, diecinueve años, porque el verdadero contento nace de aquel primer abrazo que la niñez da á la juventud. A esa edad, los placeres del campo y del mundo solicitarán igualmente la curiosidad de tu amiga, lo que producirá en ella un desequilibrio constante, una volubilidad infatigable, un prurito loco de verlo todo, de inspeccionarlo todo, de averiguar el «por qué» de las cosas y de reir. La llevarás al campo y lo que queda en ella de niña la impulsará á correr, á brincar como una corza, á subir á los árbolos para comer los frutos mal maduros aún y adornarse los cabellos de flores. Pero al regreso, si pasáis ante uno de esos merenderos donde hay música y comedorcitos reservados, tu compañera te preguntará ávida de profundizar el secreto de los placeres entrevistos: «¿Qué hay ahí dentro?»

Y asi siempre: ella te aficionará á escuchar la canción de todos los pájaros y á recrearte con el aroma ó el matiz de todas las flores. Poi las mañanas, te obligará á madrugar.—«¡Vámonos—dirá,—que ya ha salido el sol!»... Todo despertará su sorpresa ó su risa:—«¡Mira, una mariposa... mira, un nido!...» La sociedad de una mujer así, te causará bien inmenso; su inconsciencia oreará tu espíritu; su alegría espantará tus penas; besándola, podrás estar cierto de haber levantado á la altura de tus labios el cáliz mas dulce de la vida.

Para el verano, elige una mujer robusta y sanguínea, pelinegra, cuya edad oscile entre los veintisiete y los treinta años. No busques para los meses estivales una cerebral, que hallará melancolías en la canción sana, genuina-

mente alegre, de la naturaleza desbordándose en el apogeo de su esplendor fecundo. Esa compañera te descubrirá, mejor que nadie, la poesía vigorosa de los pueblecillos costeros, colocados sobre un peñón, entre el cielo y el mar Tu amada adorará los trabajos físicos, los largos paseos á pie, peñas arriba; los rudos ejercicios de la natación y del remo; los días de tormenta ejercerán sobre ella fascinación extraña y en virtud de no sé qué fenómeno atávico, el grito fragoroso del trueno la inspirará alegría salvaje. Bajo la lluvia y á pesar de los relámpagos, ella será la primera en decirte:

—Ven, vamos á correr por la playa; oirás cómo rugen las olas...

¿Qué harías en esos momentos con una sentimental á quien la sinfonía grandiosa de los vientos asustase? Ella, por el contrario, busca el peligro; su intrepidez estimulará tu contento, su fuerza excitará tu vigor. Para ella, sana y valiente, todos los verbos están en presente de indicativo: no comprende el subjuntivo cobarde; las zozobras del mañana y los recuerdos del ayer, nunca la inquietaron. ¡Admírala y quiérela, porque su alegría es higiénica! Bajo el beso de la tormenta, verás cómo sus mejillas se llenan de sangre...

En cambio, la compañera que haya de explicarte las melancolías otoñales, será alta, delgada, un poco anémica, con cabellos rubios que, bañados en luz lunar, pongan alrededor de su cabeza un nimbo dorado. La escasez de sangre dará lentitud á sus movimientos y reblandecerá su voluntad; será caprichosa, pero no histérica; sus deseos, apenas iniciados, se desdibujarán en la tristeza de un escepticismo

sin consuelo. Su alma tendrá la serenidad enfermiza del otoño; si alguna vez exigieses de su resolución un gran esfuerzo, la oirás decir: —«¿Para qué luchar si, tarde ó temprano, seremos vencidos?...» Jamás pensó en el porvenir; sus ojos, eternamente cargados de nostalgias, sólo querrán mirar hacia trás: la interesarán las ruínas, la noche y el viento, y el crujir de los muebles en el silencio de las habitaciones vacías: la luna y los cementerios la inspirarán emociones que tú, espíritu fuerte, nunca hubieras sentido. El marco más idóneo para esta mujer, es también el campo. Sus labios pálidos, hablándote de muerte mientras las hojas secas cantan á lo largo de vuestro camino, te mecerán en el hechizo macabro del supremo descanso.

Para exorno de tus inviernos, no busques una mujer alegre, que querría abrir de par en par los balcones de tu dormitorio para ver caer la nieve; ni una sanguínea, cuya fiebre de goces te arrastraría inconsideramente de teatro en sarao; ni una sentimental, cuyas lamentaciones reforzarían demasiado la tonalidad aburrida de la estación: busca, sí, una mujer rubia ó morena (en este caso el color de sus ojos ó de sus cabellos importa poco), que sea friolera ó perezosa; esa gustará de levantarse tarde y odiará la calle y te enseñará la canción que los leños encendidos murmuran bajo el mármol de las chimeneas.

Nada comparable á la voluptuosidad de la pereza. Durante el día, tu compañera te impedirá ir al Casino. ¿Para qué?... Mejor estáis allí, junto al fuego, cerca del veladorcito donde el coñac espera y humea el café, y leyendo un li-

bro bajo la mirada amarilla del gato que os observa desde el respaldo de un sillón. En la calle el viento silba ó ruge; la lluvia azota los cristales; tu compañera balbucea en tu oido: «¡Qué bien estamos aquí!...» Tus manos juegan con sus cabellos, los pies se tropiezan bajo la piel de tigre que abriga vuestras rodillas!... Y, ya de noche, ella calentará tu lecho y sabrá hacerte reir con mimos y desconcertadas imaginaciones, y tus preocupaciones se disiparán como por ensalmo, entre sus brazos y bajo el aliento de sus labios rientes...

Ha pasado un año.

—¿Y después? preguntarás.

¿Luego?... Nada. Haz lo que la Naturaleza te dice. Vuelvo á empezar.

LA OTRA VIDA

El anciano sepulturero caminaba delante de mí, señalándome las particularidades más notables de aquella vieja sacramental, deplorando el abandono en que yacían las tumbas de algunos hombres que fueron famosísimos y de los que ya nadie recordaba, y aburriéndome con la enumeración de sucesos terribles, presenciados por él; lances siniestros, descritos con esa vehemencia ardiente que lo incomprensible y maravilloso inspiran al vulgo; unas veces era una mujer asesinada que, al ser enterrada, abrió la boca como si quisiese hablar; otras un joven á quien no pudieron cerrar los ojos...

—Y no es que me asusten los muertos—prosiguió,—pues ya estoy familiarizado con ellos; pero no cabe duda que sus almas permanecen entre nosotros y que, si pudiesen, habrían de descubrirnos muchas cosas...

La noche iba llegando y un vientecillo suave oreaba el Camposanto; la luna pintaba en el cielo azul, de un azul obscuro, un paréntesis pálido; los mausoleos y las simbólicas colum-

nas torneadas, blanqueaban bajo los cipreses plantados pássim y artísticamente: cerca de nosotros y á lo largo de una dilatada galería, había multitud de nichos, colocados en ringlera y ordenadamente unos sobre otros, como libros en una biblioteca; libros impenetrables, poseedores de aquel gran secreto que nadie ha traducido. De pronto, mis ojos advirtieron un detalle extraño: sobre la tumba más cercana á nosotros había una carta.

—¿Cómo?—exclamé,—¿ha visto usted?..... ¡Una carta!

Mi guía siguió con la mirada el rumbo de mi ademán.

—¡Ah, sí...!—repuso sin inmutarse.

—¡Qué chifladura—murmuré conmovido,—qué chifladura!... Sin embargo, compréndalo usted; es romántica y es bonita la idea de escribir á los muertos.

Me aproximé á la tumba y, sin tocar el sobre, contenido por no sé qué sentimiento involuntario de respeto, leí lo que en él iba inscrito: «Señorita Julia Martín, Cementerio de San Justo. Patio de Santa Susana. Madrid.» La carta fué franqueada en Londres. Aquella rara dirección coincidía con lo que la lápida mortuoria indicaba: «Aquí yace Julia Martín. Murió á los veintitrés años, en la madrugada del día 14 de Abril de 1903.»

—¿Ha recibido usted muchas cartas como ésta?—pregunté estupefacto.

—Muchas, sí, señor; más de cuarenta. Contadas son las semanas en que no vienen, por lo menos, una ó dos...

—¿Y, quién las trae?

—¡Toma!... ¿Quién ha de ser, sino el correo?

—¡Bonita ocurrencia!... ¿Y quién las pone aquí?

—Yo.

—¡Usted!

—Sí, señor; pues que son para ella.

—¡Ella!—repetí.

Inconscientemente miré á mi alrededor, buscando una tercera persona. Comprendo que se escriban cartas á los muertos, porque las extravagancias que la esperanza imagina para consolarnos, son incontables; mas era inverosímil que el sepulturero, hombre de corta sensibilidad, pudiera prestarse ingenuamente á colaborar en tales locuras. Repentinamente y cediendo á mis aficiones literarias, quise conocer aquella correspondencia y el nombre de su autor y algunos pormenores de aquel idilio que rompió la muerte.

—¿Qué hace usted de las cartas viejas?—pregunté.

Mi guía me miró sonriendo; luego contestó tranquilamente, complaciéndose de antemano en la sorpresa que sus palabras habían de causarme.

—De todas las cartas que aquí se recibieron, sólo conservo la primera, que leerá usted ahora mismo, si gusta, pues siempre la llevo conmigo, de miedo á que me la quiten. Las posteriores, se las llevó ella; es decir, su espíritu, el espíritu de Julia Martín...

Y como comprendiese que mis ojos, hasta allí admirados, adquirían una expresión de incredulidad y de mofa, y que los carrillos se me hinchaban de risa, mi interlocutor añadió:

—No se burle usted; la autenticidad de lo que digo podrá usted comprobarla, por sí mis-

mo, antes de media hora. Entre tanto, lea usted.

Sacó de un bolsillo interior una cartera atada con balduque, y de la cartera una carta que sus dedos habían ensuciado y ajado. Aquellos renglones, escritos por una mano impaciente descubrían una terrible exaltación de espíritu, la puntuación era defectuosa y desiguales los rasgos de las letras. Mas, no obstante la incoherencia y abigarrado deshilvanamiento de las ideas, había entre todas cierta derivación razonada ó lógica concatenación; resultantes de una locura que disponía sus divagaciones acordadamente, con esa dialéctica conque los locos parecen burlarse de los cuerdos.

La carta, que más tarde tuve la curiosidad de copiar, decía así:

«Te escribo deprisa y sólo para rogarte que me dejes dormir. ¿Qué te hice, para que así me maltrates? ¿Acaso no cumplo bien todos tus encargos?... Hace varias noches, sin embargo, que no descanso. Tú, sin duda, crees que mi alma no siente llegar la tuya; te equivocas. Al principio, efectivamente, mi espíritu, preso entre las gasas del sueño, nada ve ni oye; pero pronto despierta, adquiriendo un estado de semivigilia que le permite comprenderlo todo.

»Tu alma se presenta á mí bajo la apariencia de un cuerpo desnudo; tu cuerpo... tan inolvidable y tan besado. Ese fantasma, de una materialidad sutil, innaccesible á la torpe grosería de los sentidos, es perfectamente real para mi conciencia.

»Anoche me acosté muy fatigado. Mi último recuerdo, fué para ti. «¡Ojalá no venga, pensó

porque quiero dormir!»... Acababa de conciliar el sueño, cuando desperté; algo muy frío, horriblemente frío, helaba mi sangre y mi carne. Sin abrir los ojos te reconocí; eras tú, acostada á mi lado, bajo las sábanas; tú, muy blanca, tendida boca arriba, como los muertos, los brazos cruzados sobre el pecho, las piernas rígidas; tú, Julia, que, sin hacer movimiento alguno, te estrechabas contra mí, buscando aquel último resto de calor que la tierra húmeda te había quitado...

»A pesar mío, me retiré un poco; tú te acercaste más, siempre más, lentamente... muy lentamente... Según yo huía. Así llegué al borde del lecho, no podía pasar de allí, iba á caerme al suelo... Entonces abriste los brazos y enlazándomelos al cuerpo, me volviste al centro de la cama. Desperté: la impresión fué demasiado violenta; mis miembros tiritaban cual si acabasen de ceñirme un cinturón de hielo...

»La fatiga me vencía; iba á dormirme otra vez. No obstante, adivinaba que en la penumbra del sueño, tu silueta blanca y fría me aguardaba. Un gran esfuerzo de voluntad me permitió incorporarme, frotándome los ojos, palpándome... para *sentirme* y convencerme de que era yo, efectivamente, quien estaba allí.

»Aprovechando un momento de lucidez, quise encender la vela que, al acostarme, dejé sobre la mesilla de noche; la caja de cerrillas cayó al suelo... Extendí un brazo para cogerla y mis dedos se deslizaron sobre la alfombra, palpando aquí y allá... Luego mi mano tropezó con un objeto, un cuerpo esférico, una cabeza; una cabeza húmeda, como bañada en un sudor de agonía... ¡Y á todo esto, á obscuras!...

»Pronto comprendí que aquella cabeza era de mujer: la tuya... Tus largos cabellos se enredaban á mi mano, resbalando por entre mis dedos. ¡Oh! Yo deseaba retirar la mano y no podía; tus cabellos eran como los hilos de una poderosa tela de araña, y tiraban de mí, arrastrándome, llevándome hacia abajo, hacia la fosa... abierta allí bajo mi cama...

»Sintiéndome vencido, aun puede hacer un terrible esfuerzo de defensa, retirando el brazo, aun á trueque de arrancarte los cabellos, tus cabellos de sol... Y bajo el lecho, resonó una voz... tu voz que se quejaba... «¡Ay, ay!...» Y entonces perdí todo conocimiento y caí de la cama y mi cabeza fué á juntarse otra vez con la tuya...

»Allí me encontraron los criados al día siguiente. Hoy estoy mejor. Sólo te ruego que, por lo menos durante quince ó veinte días, no vengas á visitarme de noche; me volvería loco; mi salud está muy quebrantada. He comprado un gran espejo para poder comunicarme contigo. Por las tardes, si las lágrimas de tus padres no te retienen ahí, ven á verme. Adiós. No te olvidaré nunca.—Ernesto.»

Mi guía reanudó la conversión.

—Pocos días después de recibir esa carta—dijo,—llegó otra. No bien me la dió el cartero, quise abrirla impulsado por una curiosidad bien explicable; mas apenas intenté rasgar el sobre, sentí que me la arrebataban. Yo no vi nada, ni oí nada. Sólo sentí por todo el cuerpo una impresión de frescura, cual si acabase de recibir una gran bocanada de viento. Luego, delante de mí rompieron el sobre, desdoblaron la carta, como para leerla... y después, carta y

sobre fueron alejándose hacia aquella parte del cementerio... y siempre cerca del suelo, cual si alguien, que tuviese nuestra estatura, los llevase en la mano...

Mire á mi interlocutor de hito en hito, y me convencí de que era sincero.

—La impresión de aquella maravilla—continuó,—hubo de costarme una enfermedad de varios meses, durante los cuales las cartas continuaron viniendo, sin interrupción, de tres en tres días. Según llegaban, mi mujer ó mis hijos, las colocaban sobre la tumba de la señorita Julia, quien luego, al anochecer, venía á recogerlas.

El buen hombre concluyó:

—Al principio todos andábamos aterrados y hasta quisimos marcharnos de aquí. ¿Pero, dónde ir? Al fin; nos hemos acostumbrado. La señorita Julia nos quiere y procura hacernos el bien que puede. Una noche nos quedamos á obscuras y no había fósforos en casa. ¿Qué hacer? Estaba nevando; de pronto el quinqué se encendió...

El sepulturero prosiguió hablando, refiriendo con voz monótona cosas horribles que yo no entendía. Mis ojos no se apartaban de un punto...

Mi interlocutor exclamó, señalando hacia donde yo miraba:

—Vea usted, vea usted...

Habían cogido la carta colocada en la tumba de Julia Martin; después rompieron el sobre delicadamente, sacaron el pliego lo desdoblaron...

Y el papel continuó alejándose á lo largo de la calle de cipreses, lentamente, como si alguien fuese leyendo en él...

EL CONSPIRADOR

Un viejo velón de bronce colocado sobre la mesa, esparcía luz amarillenta por las paredes del comedor; una habitación grande, destartalada y triste, bajo un techo envigado y en declive. Sentada junto al hogar, Enriqueta, el rostro entre las manos y los codos sobre las rodillas, meditaba; los ojos inmóviles; de cuando en cuando se estremecía y levantaba la cabeza, abriendo los labios, fijando en el espacio una mirada absorta, como quien espera percibir ruídos lejanos. Un gato negro dormía enroscado sobre una silla, al amor del rescoldo, bajo la enorme chimenea campesina; á la hila de los muros había dos arcones, una cómoda y otros muebles de rústica construcción; sobre un altarito, vestida de blanco y entre dos velas, una virgen cruzaba sus manos suplicantes y pálidas; una cortinilla de rojo percal oscilaba entre el hueco de una puerta; fuera, rompiendo el silencio hostil de la noche, murmuraban la lluvia y el viento.

Enriqueta, siempre inmóvil, continuaba acechando, levantando su linda cabeza atormen-

tada por la inquietud. Apenas tendría veinticuatro años y era gallarda como una walkiria: vestía pobremente y calzaba zapatillas con suelas de esparto; sobre el pañuelo azul que cubría sus hombros redondos, mostraba un cuello grueso y cobrizo de mujer fuerte; tenía la piel negreada por el sol, el mirar resuelto, la frente pequeña y cuadrada; sus labios gruesos acusaban una sensualidad enérgica; un clavel ponía un broche rojo sobre los cabellos castaños, peinados á la griega.

De súbito Enriqueta se levantó; acababan de llamar á la puerta y corrió á abrir; era su marido. Venía lívido, la tez sin color, jadeante, los ojos desencajados por la fatiga y el miedo. La joven exclamó, arrastrándole, con un impetuoso ademán de interés, hacia la luz:

—¿Qué sucede? ¿De dónde vienes? ¿Y tu abrigo?...

El repuso:

—Lo he perdido. Esta noche, como sabes, el *complot* iba á estallar. No sé cómo esto llegó á oídos del gobierno; algún traidor sin duda...

Ya estábamos armados y dispuestos á salir, cuando sonó un tiro. Las tropas habían rodeado la casa; la confusión fué terrible; nos vimos perdidos; dos compañeros cayeron muertos; los que intentaron defenderse fueron cosidos á bayonetazos; yo pude salvarme brincando por una ventana... pero estoy perdido... vienen siguiéndome y seguramente me han visto entrar aquí...

Su voz temblaba; sobre su frente caían los cabellos empapados por la lluvia. Luego, añadió:

—Es necesario que no me prendan; sálvame... Traigo papeles importantisimos que, si se conocen imposibilitarán el triunfo de nuestra causa.

Sus ojos angustiados se dirigieron hacia el hogar.

—No hay fuego;—balbuceó—no podemos quemarlos...

Calló, estremeciéndose; habían llamado á la puerta.

—Ahí están—dijo.—Enriqueta mía, aunque te maten, no me descubras... No es mi vida, lo que defiendo... compréndelo; no es la vida; es nuestro ideal...

Volvieron á llamar; fuera resonaban voces varoniles y coléricas; las tablas de la puerta, crujieron bajo la presión de algún hombro robusto. El conspirador repetía:

—¿Dónde me oculto, dónde?

Ella dijo arrastrándole hacia un rincón:

—Aquí, aquí...

Le obligó á tenderse en el suelo, junto á la pared, tras un arcón, sobre el cual echó un paquete de esteras. Luego, con serenidad y heroísmo admirables, franqueó la puerta á los asaltantes: eran un cabo y cuatro soldados de infantería. El cabo preguntó:

—¿Dónde está Emilio López?

Sin desconcertarse, la joven repuso:

—No sé.

—¿Cómo? Está aquí; le vimos entrar.

—Se equivocan ustedes; mi marido salió hoy, muy de mañana, y no ha vuelto.

Bruscamente el cabo cogió á Enriqueta por los hombros, empujándola hacia la luz.

—¿De verdad?—dijo.—¡No mientas!... No mientas, porque de mí no se ríe nadie.

Estaba borracho; el vino, que había negreado sus labios groseros, abrillantaba sus ojos, dándoles ese fulgureo que tiene la mirada de las fieras. La joven repitió, inmutable:

– No he visto á mi marido; yo no me burlo de usted.

Uno de los soldados quedó custodiando la puerta, sonriendo con risa estúpida, mientras sus compañeros registraban la casa: se les oía ir y venir por las habitaciones, volcando las camas, abriendo las puertas á puntapiés, prorrumpiendo en carcajadas y dicharachos brutales. Sin duda estaban todos borrachos. En la cocina derribaron un armario, rompiendo cuanta vajilla había en él; en la bodega destrozaron á culatazos varias barricas de vino. Después volvieron al comedor y rodearon á Enriqueta, estúpidamente envalentonados y gozosos por el mal que habían hecho. La joven les miró sin miedo, se sentía orgullosa de su papel; la causa de Emilio era la suya propia; ella participaba de su entusiasmo, de sus fiebres; la idea de que en tales momentos el porvenir de la revolución dependía de ella, le inspiraba el valor sobrehumano del fanatismo. Por cariño al esposo, y más aún, por cariño á la idea, era capaz de afrontar la muerte.

El cabo, mohino por no conseguir su propósito, volvió á preguntar:

—¿Dónde está tu marido?

Ella no respondió; él, enfurecido, la dió una bofetada que la hizo recular.

—Habla—repitió:—¿dónde está tu hombre?

Enriqueta permaneció callada; sus ojos es-

taban secos, endurecidos por la cólera; únicamente temía que Emilio, menos bravo que ella, para resistir tanta humillación, saliese de su escondrijo á defenderla, en cuyo caso ambos eran perdidos. Pero el conspirador estúvose callado y Enriqueta, comprendiéndole, le admiraba: así se defienden las ideas; hasta sacrificar por ellas la vida de los seres amados.

Los ojos de los soldados convergían sobre el seno magnífico de Enriqueta; luego descendieron, complaciéndose en la línea ondulante y robusta del talle, mientras pensaban en la soledad de la noche y del campo. Fué un momento de transición; las bocas sonrieron, el torvo entrecejo del cabo se serenó. Uno dijo:

—Es bonita.

Todos asintieron, repitiendo:

—¡Vaya, si es bonita! y alargaron la mano, pellizcando los brazos de Enriqueta, palpando con insolencia insultante su seno y su cuello. El cabo, un hombrecillo moreno, sujetó á la joven por las muñecas.

—Mira, estando solos como estamos... si ella quisiera...

La joven había retrocedido hasta refugiarse en un ángulo distante del sitio donde Emilio estaba oculto. Ella no había previsto el peligro inmenso á que su belleza la exponía en aquella soledad. Por el esposo, como por la idea, se puede dar la vida; pero, ¿y el honor? Además, el fanatismo político de Emilio López no llegaría á tanto; un ultraje de aquella índole, es peor que el tormento de la hoguera; Emilio acometería á sus enemigos y éstos le prenderían ó le matarían... Algo muy grande iba á suceder; un sudor de angustia cubrió las

sienes de la joven. Un soldado la cogió por el talle fuertemente; otro, obligándola á echar la cabeza hacia atrás, la besó en el cuello. Enriqueta cerraba los puños; pero era inútil defenderse; el instante fatal de la suprema afrenta estaba allí.

—Dejadme—murmuró.

El cabo la besó varias veces sobre los labios, sujetándola por los cabellos; sus dedos se crispaban entre los hilos de aquella cabellera espléndida, produciéndole la impresión de los hombres primitivos, sorprendiendo en el bosque y sujetando por los cabellos, á las vírgenes ariscas.

Enriqueta se sintió arrastrada, empujada hacia un viejo sofá. Entonces, no pudo más.

—¡Emilio—gritó,—Emilio!

Los asaltantes reían.

—¿Por qué le llamas?

La joven repitió, sofocada, bajo tantas bocas que buscaban la suya:

—¡Emilio!

Pero el conspirador, ó por prudencia excesiva ó por miedo á comprometer su causa, no acudió. De pronto, uno de los militares, el más delicado ó el menos borracho, intercedió en favor de Enriqueta; fué un movimiento al cual ella le arrastró, dedicándole una mirada suplicante de pasión, de futura entrega y agradecimiento. El mozo, que era bueno, se sintió preferido, amado, tal vez... ó instantáneamente le pareció que algo suyo iba á ser profanado.

—Esto—dijo,—es una infamia.

Sus compañeros no le oyeron. El repitió:

—Es una infamia. ¡Qué diablos! Por el honor del ejército; dejad á esa mujer...

Se había colocado delante de Enriqueta, defendiéndola con su cuerpo generoso. Y añadió, buscando la protección de la autoridad:

—Cabo Pérez; ordene usted á estos que se moderen y vámonos.

Aun disputaron todos acaloradamente, enardecidos los unos, perplejos y dominados por un resto de hidalguía, los otros. Al fin, la opinión del caballeresco soldado, prevaleció. Además, era muy tarde.

—Vámonos.

—Sí; éste tiene razón, mejor será; vámonos...

Salieron levantándose el cuello de los capotes, riendo y maldiciendo de la lluvia, lanzando sobre Enriqueta, muda y despeinada, una última sonrisa de despedida y de deseo. Al verse sola, la joven, dejóse caer en el suelo anonada y rompió á llorar. Emilio López se acercó á ella y empezó á besarla.

—¡Pobrecita, pobrecita! ¡Cuánto he sufrido!.. Al pronto creí que iban á matarte.

Ella repuso:

—Eso era lo de menos...

Continuó llorando; repentinamente se hallaba herida, con herida intensa, en el amor y la estimación que hasta allí dedicó á su marido. Emilio era un cobarde que no la amaba, cuanto permitió que la sobajeasen ante sus propios ojos. Y aquello no tenía disculpa ni enmienda por la idea se da la vida, pero no la mujer; porque la esposa, siendo honor, es parte también del ideal... Además, ella llamó á Emilio en su favor, y él no fué.

Repentinamente la joven sintió que los halagos de su marido la mortificaban y miró

á otra parte, esquivando sus besos. El preguntó:

—¿Qué tienes?

Ella murmuró entre dientes, con acento lleno de decepción.

—Nada... nada... déjame...

Y como él continuase aburriéndola con su tardía solicitud, la joven agregó:

—No mereces que te haya salvado...

POR BRAVO

Reclinada con abandono bien estudiado Mauricia fumaba y reía, escuchando á Luis: una expresión de cáustica ironía iluminaba sus ojos azules; alrededor de la rubia cabeza, el humo del cigarrillo tejía un nimbo blanco que subía lentamente en el aquietado ambiente de la habitación cerrada; por entre los encajes que cubrían el busto bajo un albarotado tropel de espuma, se alzaba el cuello, mórbido y suave, majestuoso, como el cuello de las estatuas; una bata color azul pálido ceñía, con abrazo envolvente de ola, las pomposidades, declives y lascivos primores del cuerpo; cerca del suelo y medio calzado en una chinela tunecina, reposaba un piececito perezoso, regordetillo y lindo, como un dije; sobre un cojín de seda carmesí, yacía un brazo desnudo, torneado y blanco, como hecho de espumas.

Luis Montesa, cohibido por la atención irónica con que Mauricia parecía escucharlo, procuraba inútilmente recobrarse y dar á su amorosa declaración aquel aplomo persuasivo y desenfadado que las circunstancias exigían.

Pero su sobresalto anulaba su resolución: Mauricia era la cortesana más elegante y más en boga: la veía rodeada de agasájos, protegida por hombres riquísimos, envanecida por el incienso de todos los deseos, de todas las adulaciones... ¿Cómo llegar á ella? El temor de perderla irremisiblemente, en virtud de una negativa que le prohibiese toda esperanza, ponía en sus labios temblores de epilepsia. Esta turbación, lejos de molestar á la joven, le divertía con placer cruel; aquella perplegidad dolorosa era un nuevo homenaje tributado á su venustidad. Nada recrea tanto á las coquetas, como los eufemismos, circunloquios y cobardes balbuceos del hombre que, apeteciéndolas ardientemente, no se atreve á decirlo: es un placer superior á la voluptuosidad; placer exquisito, prohibido á las mujeres feas.

Mauricia sonreía y fumaba entornando los párpados, como buscando un recuerdo.

—Siga usted—murmuró reclinando la cabeza contra el respaldo del sofá,—siga usted; me gusta oirle; la canción de los amores siempre es bonita.

—Nada tengo que añadir—repuso Montesa:—la quiero á usted y usted lo sabe; es un frenesí siempre creciente; cuando se aleja usted de mí, parece que se me apaga la vida...

—¿De veras?

—De veras.

—Lo siento...

—¿Por qué?

—Porque yo á usted no puedo amarle con pasión novelesca: es usted, indudablemente, un buen amigo mío, un amigo simpático que ha viajado mucho y sabe hablar amenamente de

lo que ha visto. Pero para amante, no le quiero á usted; ¿á qué engañarle?... No es usted *mi tipo*.

Luis permaneció inmóvil, muy encendida la color, los ojos brillantes y quietos. Tras una pausa, Mauricia continuó incorporándose y dando á sus palabras una inflexión grave, algo cansada, cási melancólica:

—Realmente, no sé por qué no me siento capaz de amarle á usted: un hombre joven, fuerte, ilusionado... Acaso la simpatía que usted me inspira no llega á trocarse en amor porque es usted bueno: sí, bueno... ¡demasiado bueno!...

—¿Bueno yo?—repitió Luis perplejo, con el atontamiento del que despierta;—sí, sin duda; tiene usted razón; no soy malo...

—¿Lo ve usted?... Eso, eso es: demasiado apacible; y también ordenado con exceso... muy metódico... muy temeroso de la opinión ajena... Y el macho que yo nombre dueño de mi alma, el tipo del amador que yo deseo, el ideal masculino que llevo aquí, sobre el corazón y entre las cejas... es otro carácter más irregular, más agresivo, más bravío...

—Así soy yo.

—¡Usted!... Usted bravío... Usted capaz de jugarse la vida por un capricho... ¡Ca!... Usted sí, daría la vida por una cuestión grave, por un lance de honor; pero por una locura, ¡nunca!... Y *mi hombre* ha de ser así; muy loco... á ratos bueno, á veces malo, siempre generoso, desordenado, ingobernable.

Y añadió haciendo una mueca que tuvo una gran expresión de amargura:

—Yo soy un espíritu errante que guarda in-

tactos aún los malos resabios de sus años de pobreza y vagabundaje; no le pese á usted, por tanto, mi desvío. Mi madre fué mujer de un presidiario... Yo, como ella, adoro á los hombres que saben ir á presidio; es un atavismo; eso que los médicos llaman «el salto atrás»... Y usted es un hombre superior, reflexivo, equilibrado, dueño de sí mismo; un caballero perfecto, dócilmente sometido á las imposiciones de «las conveniencias» y de la legalidad. Veamos: ¿por qué está usted ahí tan encogido, tan callado?... Hable usted, proteste usted, indígnese usted... La indignación es una de las mayores seducciones varoniles.

Luis Montesa no respondió; su rostro reflejaba melancolía y severidad.

—¡Cuán poco me conoce usted!—exclamó; —yo no soy lo que parezco: bajo mi máscara correcta, tras mi constante y bien estudiada impasibilidad, oculto ese fuego calcinador, esas pasiones desatadas, esa intemperancia orgullosa, insolente, provocadora, acaso homicida, que usted adora. En el fondo de mi conciencia, un demonio dormita: le tengo encadenado y amordazado, y estas precauciones me permiten vivir en paz; pero si la cólera me ciega, el esclavo se desata, y entonces es él quien me domina, cogiéndome por el cuello, aturdiéndome con un flujo de sangre que es zumbido en los oídos y cendal rojo sobre los ojos.

Mauricia movía la cabeza en un gesto perdido de incredulidad.

—¡Si eso fuese cierto!—murmuró.

—¿Me querría usted?

—Sí.

Luis Montesa calló un momento, recogien-

do sus ideas, haciendo sobre sí mismo ese esfuerzo que á los hombres reservados les cuesta dejar de ser prudentes.

—¿Conoce usted á Julio Mendivi?—preguntó.

—Mucho—repuso Mauricia interesándose repentinamente por lo que su interlocutor iba á decirle;—á Mendivi le conocí el invierno último; es un hombre de armas tomar, me consta; yo le quiero bien: nos tuteamos.

—Me alegro, así podrá usted comprobar por conducto de Mendivi, la certidumbre de mi relato.

Y prosiguió:

—Hace dos años vivía yo en Barcelona. Una noche me hallaba jugando en cierto garito de los peor reputados. La suerte me era adversa; siempre salía lo que los tahures llaman «la contraria;» en menos de media hora perdí dos mil pesetas; todo mi caudal. De pronto un individuo que apuntaba á los mismos naipes que yo, exclamó coléricamente:

—Le prohibo á usted continuar jugando; me trae usted la mala sombra.

Quien así hablaba era Julio Mendivi.

—Haré—repuse—lo que quiera.

—¿A que no?

—Le aconsejo á usted que no apueste la cara, porque la perderá usted.

Mi amenaza provocó un pequeño escándalo; Mendivi cogió una silla, yo empuñé una botella, varios espectadoress intervinieron y no pasó más. Al salir del garito, Mendivi, á quien tres amigos escoltaban, me salió al encuentro.

—Ya comprenderá usted—dijo—que lo sucedido exige un desenlace.

Repuse sin cólera, pero también sin miedo:

—Estoy á la disposición de usted.

—¿Cuándo?

—Cuando usted quiera.

—¿Lleva usted armas?

—Sí.

—Vamos, pues.

Echó á andar rodeado de sus amigos, que lejos de evitar la cuestión, parecían reverdecerla, dedicándome miradas rencorosas y un silencio francamente hostil. Yo les seguía á corta distancia, sintiéndome presa, bien á despecho mío, de una ira que iba en aumento. Llegamos al final del muelle, al pie de Montjuich, cuyos gigantescos contornos se dibujaban vagamente en la inmensidad mal alumbrada de una noche sin luna. Mendivi había sacado un cuchillo; yo imité su ejemplo empuñando un puñalito guadifeño, poco mayor que un cortaplumas...

La emoción de lo trágico arrancó un grito á Mauricia.

—¿Y riñeron ustedes á cuchilladas?—dijo.

—Sí; Julio Mendivi acometió primero, y fué su ataque tan brusco, tan inesperado, tan cobarde, que, lejos de procurarle ventaja, me la dió á mí, pues sin desconcertarme, evité aquel golpe dando un salto hacia atrás, y luego arremetí á Mendivi, alcanzándole con una cuchillada en el cuello cuya cicatriz acaso habrá visto usted.

—Sí, sí... en efecto... la he visto.

—Aquel golpe, desconcertándole, me proporcionó una nueva y positiva ventaja. Continué acosándole, fatigándole, empujándole hacia el mar. Renuncio á describir la rabia que

me inspiraban los ojos de aquel hombre, fijos en mí; aquel rostro que reflejaba desprecio y cólera; aquel cuerpo que mi esfuerzo no podía derribar; la intención torba de aquel brazo que buscaba mi vida. Mendivi, aunque luchaba bravamente, continuó reculando, sin preveer, tal vez que la muerte le esperaba detrás, aun pude avanzar algunos pasos... De repente, Mendivi, que retrocedía en línea recta, puso un pie en el vacío y cayó al mar. Sus amigos, que habían permanecido impasibles, acudieron al borde del muelle, sumergiendo una mirada en la profundidad del mar cuyas olas negras se hinchaban allá abajo... Después Julio Mendivi, que no sabía nadar, reapareció; sobre el fondo tenebroso, bajo la claridad incierta de las estrellas, su semblante tenía la lividez de un mascarón trágico; alrededor del cuello, sobre la superficie, levemente brillante, del agua, la sangre parecía poner una gola roja; sus brazos inermes se extendían hacia nosotros; sus dedos se crispaban, cerrándose, como queriendo agarrar el espacio. En aquel momento yo, que medio minuto antes era capaz de todas las ferocidades, sentí una compasión inmensa hacia el vencido, una necesidad sublime... sí, señora; sublime... de socorrer á mi enemigo.

—¿Quién le salva?—grité.—¿Quién sabe nadar?...

Pero nadie se movía; la noche era muy obscura; además, por aquella parte había rocas. Entonces, sin otras reflexiones ni preámbulos, vestido según estaba, me arrojé al mar y salvé á Mendivi. ¿Qué piensa usted ahora? Fuí á matar á Julio y concluí exponiéndome á morir porque él viviese.

Mauricia había tornado á reclinarse en el diván pensativa, los ojos en el suelo.

—La hazaña de usted—dijo—es extraordinaria... es un rasgo incontestable de hombre superior.

—Entonces...—suspiró Luis.

Ella repuso dándole la mano, despidiéndole con un gesto de exquisita cordialidad:

—Deseo conocerle á usted mejor. Ahora me esperan... Venga usted esta noche; á las diez...

LIBERACIÓN

«Casi todos los hombres—ha dicho Balzac—se casan por la primera noche...»

Esta frase, desgraciadamente, es demasiado exacta. Para los hombres mayores de treinta años, el matrimonio es la ordenación de su vida; el primer alineamiento de aquel plan ó línea de conducta que ha de aparejarles insensiblemente un mañana tranquilo; á veces, la conquista inmediata y definitiva de un buen porvenir. Para la juventud, menos previsora, menos apegada al dinero, y más esclava de sus pasiones, el matrimonio simboliza la posesión y hambriento disfrute de aquella mujer, cuya virtud, ni las hipérboles de un acendrado amor, ni el sensual marco de ciertos momentos de intimidad, ni las generosas dádivas, ni los diablillos traidores de la impresión, quebrantaron.

Si los casados no adquiriesen, con esa gravedad un poco aburrida que traen consigo los ayuntamientos legales, la costumbre de disimular su verdadera sentimentalidad, sería fácil convencerse de cómo fueron raros, los que, durante sus meses de noviazgo, no hubieron

cometido la felonía de adueñarse secretamente y por sorpresa de lo que más tarde había de pertenecerles á los ojos de todo el mundo y en la corrección fría de lo vigente. Pero esto, los maridos, no lo confiesan nunca; el esposo, por lo mismo que vive en la esclavitud, tiene el quisquilloso prurito de la libertad. A cada momento les oiremos repetir sentadamente, abroquelados tras la autoridad de sus años y de sus levitas abrochadas: «Yo, á no haberme casado con la que hoy es mi mujer, aun estaría soltero»... declarando así haber ido al matrimonio por noble, espontáneo y libérrimo impulso, y no vencidos por la mundana sagacidad ó el inabordable recato de aquella hermosura, á quien, por ningún otro camino, hubiesen podido rendir.

Nada más falso. El hombre que en una de esas terribles emboscadas que el cariño prepara á la virtud, derrota la castidad de una doncellez, es un vencedor; el esposo, por el contrario, siempre es un vencido. En el torneo de su noviazgo, la mujer fué más fuerte. La mujer dijo:—«Mírame, soy buena, soy inteligente, soy hermosa, soy pura. Pues bien: si quieres llegar á mí, habrás de casarte.»—Y el hombre, mordido, abrasado, delirando bajo el aguijón de aquella voluptuosidad que no le dejaba dormir, aceptó las condiciones que su enemiga le imponía; y la mano que hubiera querido ser zarpa, fué presa y despojo...

Pablo Sánchez Pitsí se casó á los veintiún años, por sosegar una fiebre carnal que de otro modo no habría tenido remedio ni quietud. Si su novia le hubiera pedido toda su fortuna á cambio de una noche, Pablo Sánchez se la hu-

biese dado, aun sabiendo que luego se vería despedido y pidiendo limosna; por lograr igual dicha, habría dado la vida de su madre y la suya propia, cortándose una á una todas las venas. Pero su amada, que sabía mirar al porvenir, le exigió su nombre... y claro es, Pablo Sánchez se lo dió...

Cuatro años después, satisfechas todas las exigentes calenturas del capricho, aspirado glotonamente hasta las heces el perfume de aquella virtud, conocidos de memoria los primores físicos y las bondades de su compañera, Pablo Sánchez, de repente, hallóse triste y un poco arrepentido de haberse casado. Tenía á la sazón veinticinco años: suponiendo que viviese cincuenta años más, lo que no era exagerado admitir, tratándose de un hombre como él, rico, metódico y perfectamente sano, hallábase amenazado por la probabilidad de permanecer ligado durante medio siglo á una mujer que de año en año iría siéndole más indiferente. Ascensión pecaba tal vez de presumida, aunque siempre fué buena, fiel y obediente como la mejor. Pero, ¿acaso bastan estas cualidades que un nietzcheano llamaría *inferiores*, para garantir la felicidad de una vida?

Además, Pablo Sánchez llegó á convencerse de que su mujer no le amaba, dando á este verbo su genuína y altísima significación; su cariño era el cociente tranquilo del deber y de la costumbre; la conjunción de sus cuerpos y de sus almas, algo apacible, inconsciente, como el contacto de las cosas que la gravedad mantiene yustapuestas. Esta unión tibia, sin hacerles desgraciados, les quitaba con la libertad, la es-

peranza de ser completamente felices; si su cariño pertenecía al número de esos afectos amistosos que no reclaman la presencia constante del ser amado; si él se reconocía capaz de enamorarse de otras mujeres, y ella, por su parte y quizá sin saberlo, era susceptible de experimentar una pasión nueva, ¿por qué condenarse, respetando la necia autoridad de la costumbre, á continuar viviendo juntos? ¿Ni cómo reclamar la posesión única de un cuerpo que no nos interesa, ni ocupar merecidamente en un lecho aquel sitio á que otro hombre, por decisión inapelable de un verdadero amor, tendría más derecho moral que nosotros?...

El código ha buscado bondadosamente, para todas las locuras humanas, circunstancias atenuantes; se roba, se mata... y luego el abogado defensor habla de miseria, de obcecación, de impulsión involuntaria... Para el matrimonio, la más grave y más disculpable, sin duda, de las locuras humanas, no hay atenuación ni escudo, ni alegatos que prueben cómo los delincuentes, al presentar ante la sociedad la dimisión irrevocable de sus libertades, obedecían á fuerza mayor... No; para el casado no hay defensa: su ligereza tiene la pesadez abrumadora de esos crímenes monstruosos perpetrados con todas aquellas cualidades agravantes previstas por la ley.

Para que dos personas puedan divorciarse, necesitan citar un hecho concreto, pretexto ó motivo de mofa y escándalo; el adulterio, verbigracia... Como si la mutua falta de amor no bastase á justificar todo alejamiento ó ruptura. Pablo Sánchez, por consiguiente, no podría emanciparse sin antes llevar á Ascensión poco

á poco hacia las vertientes resbaladizas de lo prohibido; y una vez adquirida la prueba inconcusa de su falta, proceder al divorcio. Aquello sería la liberación; la reconquista de los risueños placeres juveniles estaba allí.

Entre los amigos de Pablo Sánchez había un médico, Fernando del Valle, por quien Ascensión demostró siempre especial predilección y simpatía. En seguida el esposo comenzó á maniobrar; la realización de su plan, aparentemente sencillo, requería virtudes heroicas de tesón y paciencia: era necesario, primeramente, átraer al amigo y poner bien de relieve sus buenas cualidades, y luego eclipsarse, pasarse los días y la mitad de las noches en el casino, emborracharse groseramente y con frecuencia, exagerar los propios defectos, no omitir ocasión de parecer ridículo. Las noches en que Fernando del Valle cenaba con sus amigos, Pablo Sánchez, á la hora del café y so pretexto de dolerle la cabeza, se echaba á dormir en un diván, mientras Ascensión y el médico ejecutaban al piano una partitura...

Transcurrieron ocho meses, que fueron una primavera para todas aquellas flores del mal; el adulterio iba acercándos con sigilosos pasos y Sánchez se desesperaba de verle llegar tan comedidamente; y ora atribuía tanta tardanza á cobardía ó torpeza del médico, ora se enorgullecía y engallaba hallando satisfacción para su amor propio, el que Ascensión se defendiese tanto. De todos modos, era infalible que la catástrofe, tarde ó temprano, sobrevendría; las pruebas justificantes de esta suposición se multiplicaban: hoy era un arrebolamiento de mejillas, mañana una mirada triste ó algunas fra-

ses murmuradas rápidamente, ó un apretón de manos demasiado largo... Luego... en la intimidad. Ascensión aparecía más triste que de ordinario; uraña, y siempre con ganas de llorar y de estar sola. Esta tristeza favoreció la diabólica labor de Pablo Sánchez: el golpe estaba dado y el tiempo completaría aquella obra refinada de ferocidad: para hacer germinar la semilla del pecado, no hay calor más eficaz que el frío del aislamiento.

Pasó otro año.

Una tarde, Pablo Sánchez, que desde hacía varias semanas espiaba atentamente los pasos de su mujer, vió que ésta depositaba una carta en el buzón del *Interior*. Inmediatamente Pablo Sánchez, seguro de que bajo aquel sobre estaba la llave de su independencia, fué á la Oficina General de Correos, donde tenía varios amigos, y reclamó una carta que acababa de depositar para el médico don Fernando del Valle, calle de... Parecía desesperado y como fuera de sí; habló de una equivocación horrible, que de no ser enmendada le acarrearía un disgusto mortal...

Al fin la carta le fué devuelta.

En medio de la calle y á la luz de un farol, Pablo Sánchez, riendo con sonrisa satánica, rasgó el sobre y leyó: «Señor don Fernando »del Valle. Madrid. Tiene usted razón: convie»ne que esta situación concluya y va á con»cluir; anoche rindió usted mi alma completa»mente. Espéreme usted mañana viernes á las »cuatro de la tarde, en la casa núm... de la calle »de... Ascensión.»

Pablo Sánchez penetró en un café y pidió recado de escribir. Seguidamente colocó la car-

ta libertadora en otro sobre, donde escribió, imitando hábilmente la letra de su mujer, el nombre y las señas del médico. Ascensión se había resuelto á ser liviana, y él podría comprobarlo cuando quisiese, presentándose en el refugio de los culpables acompañado de dos testigos. A pesar de su turbación, estaba alegre, cual si una segunda juventud le sonriese; su corazón latía de prisa.

¡Iba á ser libre; la cadena de lo legal estaba rota! Un gran suspiro de gozo subió á sus labios.

—¡Por fin!—murmuró.

Aquella noche, sabiendo que pronto su mujer dejaría de pertenecerle, la halló más bonita.

LA PRUEBA

El, Pedro Alejandrowich, era un ruso gigantesco, musculoso y hercúleo, como un oso del Cáucaso; sus manos, siempre frías, anchas y duras, recordaban las manos de la estatuas; su busto era enorme; sus piernas, llenas de agilidad y de vigor, le habían llevado en quince años de vida aventurera, á través de Europa; los azules ojos eran pequeñines, inteligentes, fieros; un don de gentes extraordinario emanaba de la perfecta euritmia de sus palabras y movimientos. Sabía presentarse, saludar, elegir aquella conversación que más agradable fuese á su interlocutor: era uno de esos hombres seductores, cuya sola llegada causa regocijo; una barba, puntiaguda y roja, prolongaba su rostro.

Ella, su mujer, era una andaluza de tez cobriza; un espíritu ardiente, reconcentrado, mudo, bajo las tinieblas de sus cabellos.

De la conjunción de estas dos razas, tan vigorosas y diferentes, nació una madrileña preciosa que heredó de la madre los ojos negrísimos, apasionados y pensativos, y del padre el

cutis nacarino y los cabellos brillantes, como dorados por el sol. Se llamaba Claudina. Era alta, esbelta, soberanamente gallarda como Talestris, aquella reina de amazonas que se ofreció á Alejandro en las campiñas de Hircania con el artístico empeño de legar á la posteridad algo glorioso...

Claudina mantenía relaciones formales con cierto abogadillo recién salido de la Universidad y empleado en un Ministerio. Claudina no le amaba; Francisco Pérez era un muchacho sonriente, modoso, prudente, con esa inalterable prudencia empachosa de los inútiles; muy pulcro en el vestir, muy atildado de ademanes, muy á propósito para dirigir un cotillón... pero monótono, apaisado, tibio; insignificante en suma.

La ecuanimidad impecable del mozo aburría á la novia, y ponía envenenados acicates á los nervios de Pedro Alejandrowich, tan avezado á las luchas, al combatir salvaje de las pasiones y á los reveses, mortales peligros, dolores y furioso oleaje de la vida. Á juicio de don Pedro, los mozos demasiado buenos concluyen no sirviendo para nada. Los hombres mansos por temperamento, que no por perspicaz y taimada experiencia; los invariablemente dóciles, resignados, acostumbrados, por imbécil timidez ó mesura cobarde, á dejarse adelantar por los demás, no son susceptibles de pasiones; y quien no siente la cólera y el odio, no ama, ni es valiente, ni capaz de abrirse camino y defender la vida de los suyos peleando con la miseria brazo á brazo.

De esto, don Pedro y su hija hablaron muchas veces, por las noches, después que Fran-

cisco Pérez se marchaba sonriendo, saludándoles con su aire apagado, dejando tras sí el recuerdo frío de su personalidad sin relieve.

—A mí—decía el anciano,—nada me importa que ese muchacho sea pobre; también lo era yo cuando conocí á tu madre. Pero le encuentro algo... no sé qué. Me parece demasiado bueno, demasiado prudente... y la juventud tan prudente y tan buena, no sabe querer. Y con eso no transijo. Tu marido ha de quererte sobre todas las cosas, porque un hombre enamorado siempre halla para su mujer un pedazo de pan. Yo desearía que Paco fuese jugador, pendenciero, insolente; un verdadero rebelde; los hombres así, cuando se enamoran, son admirables...

Permaneció silencioso, revolviendo mentalmente aquella idea; luego añadía, alzándose de hombros, extendiendo el labio inferior en un gesto elocuentísimo de tristeza y desdén:

—¡Además, es tan chico... tan poquita cosa!...

Allá en sus profundos don Pedro Alejandrowich, que tenía teorías muy concretas acerca de la selección y perfectibilidad humanas, deseaba para yerno un mozo hercúleo y valiente, que engendrase en su hija una raza superior. De estas deficiencias, sin embargo, se consolaba fácilmente recordando que en todas las épocas hubo varones famosísimos en quienes la poquedad física y el copioso valimiento moral, anduvieron en razón inversa. Mas no se resignaba á que Francisco Pérez desposase á Claudina sin amarla, ó amándola vulgarmente, tibiamente y como por costumbre.

—Es preciso—decía,—que tu marido sea capaz, por amor á ti, de afrontarlo todo, de expo-

nerse á todo... Yo quisiera convencerme de esto; para ello deberíamos prepararle á tu novio una emboscada, proponerle un sacrificio, someterle á una prueba decisiva.

Claudina sonreía, atónita y curiosa, admirando á su padre, aquel aventurero valiente y enérgico, á pesar de los años, que no quería confiar el tesoro de sus amores á otros brazos menos robustos que los suyos. Acosada por las preguntas del anciano, la joven respondía:

—Yo ignoro si Paco me quiere; él jura que sí...

Alejandrowich encogía los hombros despreciativamente.

—Decir... jurar... ¡bah! Todo eso eso es fácil; en algo ha de pasarse el rato. Lo importante es probarlo.

Una noche, cuando Francisco Pérez se levantaba para marcharse, don Pedro se levantó también, exclamando bruscamente:

—¡Me voy con usted!

Claudina miró á su padre con ojos interrogantes, pidiéndole una explicación. Alejandrowich recogió la intención de aquella mirada.

—Sí— dijo;—me voy, porque este señor y yo debemos hablar.

Francisco Pérez observaba á su novia perplejo; la sorpresa había extendido sobre sus facciones delicadas una ligera palidez; su rostro cándido aseguraba que entre él y don Pedro no había ningún secreto asunto pendiente...

Los dos hombres anduvieron varias calles sin decir palabra; encerrado el uno bajo su

teatral y bien estudiado mutismo; contenido el otro por su femenil timidez. Llegados que fueron á cierto paraje solitario, Alejandrowich se detuvo, y cuadrándose delante de su interlocutor y mirándole á los ojos dura y fríamente:

—He llegado hasta aquí—dijo,—para ordenarle á usted que no vuelva más por mi casa.

Desconcertado hasta el terror lívido por aquel descomunal ataque, Francisco Pérez abrió los ojos y la boca, sin saber qué responder. Don Pedro repitió:

—¿Lo ha comprendido usted bien? Le prohibo volver por mi casa; las relaciones de usted con la señorita Claudina han terminado.

El joven repuso, venciendo trabajosamente el miedo y la sorpresa que le extrangulaba:

—Pero explíqueme usted, don Pedro... ¿qué motivos tiene para tratarme así?

—Ninguno. Que no me gusta usted.

—Eso no basta. Usted no tiene derecho...

Alejandrowich le interrumpió dando una gran voz:

—¡Hola—gritó,—señor calzafraque!... ¿Cómo se entiende?... ¿No tengo yo derecho á expulsarle á usted de mi casa?... Pues no importa... en cambio conservo todavía buenos bríos para romperle á usted los riñones á puntapiés.

—Pero, don Pedro... señor don Pedro... es posible que me despida usted?

Hubo una larga pausa, llena de humillación.

—Además—continuó el pobre abogadillo tragando saliva,—yo quiero mucho á la señori-

ta Claudina, la adoro... no sabría vivir sin ella...

Alejandrowich se cruzó de brazos y rompió á reir irónicamente.

—«La señorita Claudina!»—repitió,—¿cree usted que un hombre, en las circunstancias en que ahora estamos, puede decir, sin incurtir en ridiculez: «la señorita Claudina...» Otro hombre, un verdadero macho enamorado y de armas tomar, dice: «*Mi* Claudina; la Claudina de *mi alma...*» y no consiente que nadie, ni aun su mismo padre, se la dispute.

Francisco Pérez quiso protestar, pero el anciano se lo impidió poniéndole debajo de la nariz su puño duro y enorme. La cólera, represada hasta entonces por la reflexión y la bien arraigada urbanidad de su trato, desbordóse al fin. El había traspasado los límites de la más plebeya grosería, queriendo encender el varonil coraje de su interlocutor y arrancarle un insulto, un desafío á muerte. De suceder esto, Pedro Alejandrowich le hubiese abrazado y reconocido, desde aquel mismo instante, como á hijo. Pero la cortedad pusilánime del abogadillo, atizó su indignación hasta el paroxismo.

—Usted no quiere á mi hija—gritó,—cuando no la defiende. Mañana estaría usted casado con ella y cualquier aventurero se la quitaría, como yo ahora se la quito. Y ella haría bien, muy bien en dejarle á usted y ridiculizarle. Los hombres como usted, casándose, perjudican los intereses de la raza. ¿Por qué no se defiende usted? ¿Por qué no me mata usted? Porque no sirve usted para nada. Usted, caballero, es un pequeño miserable y un gallina.

Francisco Pérez aun quiso protestar.

Alejandrowich le calló con un gesto.

—¿Quiere usted á mi hija?—dijo.

—Sí, señor.

—Pues, quítemela usted; róbemela usted ó bien, máteme usted.

—Pero, don Pedro...

—No, no hay cuidado; usted no es capaz de tales hombradas.

—Yo le respeto á usted...

—¡Mentira! Usted no me respeta; usted me teme: no se respeta al hombre que nos insulta y nos quita la mujer que amamos. Le desprecio á usted.

Hablando así levantó un brazo y su puño, recio como un macho de herrería, golpeó por dos veces la cobarde cabeza de su interlocutor. Hecho lo cual, dió media vuelta y regresó á su casa, furioso, pero secretamente satisfecho por el gran servicio que estaba cierto de haber prestado á su hija.

Cuando llegó al dormitorio de Claudina, ésta acababa de acostarse. Alejandrowich se sentó al borde del lecho lanzando un doble suspiro; la joven le echó los brazos al cuello, besándole bulliciosamente en las mejillas; él también la besó la frente repetidas veces, atrayendo hacia sí, con una de sus manos de piedra, aquella dulce y adorada cabeza. Luego dijo:

—Te quedaste sin novio.

El primer movimiento de Claudina fué de sorpresa; después sonrió.

—¿No servía?—dijo.

El anciano, repuso:

—No, no servía. Ha nacido para esclavo:

es cobarde, débil, bajuno. Además, no te quiere.

Seguidamente refirió cuanto acababa de suceder, sin ocultar detalle, con claro laconismo, como debe hablarse á los fuertes. La joven muchacha, sin dejar de sonreir é insinuando leves signos de aplauso y conformidad, luego dijo:

—Hiciste bien, papá.

INDICE

Impreso en máquina rotativa, para dos colores, de Julio Derrioy.
PARIS



